f
N
6921
R3
D4
v.2
pt.1

FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN

RAVENNA

HAUPTSTADT DES SPÄTANTIKEN ABENDLANDES

KOMMENTAR, 1. TEIL

MIT 174 ABBILDUNGEN AUF 53 TAFELN

FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN
1974

Theology Library
SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT
California

ISBN 3-515-01944-8

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie usw.) zu vervielfältigen. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft. © 1974 by Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden. Druck: Limburger Vereinsdruckerei GmbH,

Printed in Germany

MATRIS MEMORIAE

1879 — 1949

INHALT

Vorwort IX

1. Kathedrale 1

2. Baptisterium der Kathedrale 15

3. S. Croce 49

4. Sogenanntes Mausoleum der Galla Placidia 61

5. S. Giovanni Evangelista 91

6. S. Apollinare Nuovo 125

7. Episcopium 191

Capella Arcivescovile 198

8. Mausoleum des Theoderich 209

9. Arianische Kirchen 241

Santo Spirito 245

Baptisterium der Arianer 251

VORWORT

Der Kommentar wird anders als ursprünglich geplant (vgl. Bd. 1, XII f.) disponiert sein: dieser erste Teilband des zweiten Bandes enthält die Kommentare zu den älteren Kirchen bis zum Tode Theoderichs, zum Theoderich-Mausoleum und zum Episcopium.

Der zweite Teil wird die Kommentare zu den Kirchen des Julianus Argentarius, S. Michele in Africisco, S. Vitale, S. Apollinare in Classe und die Notizen über die weitgehend veränderten oder nur noch durch Nachrichten bezeugten Kirchen der spätantiken und byzantinischen Zeit umfassen. Ein Plananhang soll die Grundrisse, Ansichten und Schnitte der behandelten Bauten aufnehmen.

Der dritte Teil wird die Kommentare zu den allgemeinen Kapiteln, die Regesten der spätantiken und byzantinischen Stadt sowie Abhandlungen über die historischen und kulturhistorischen, noch nicht im ersten Band behandelten Probleme vereinen und die Indices enthalten.

Die bereits Bd. 1, S. XII angedeutete Forschungslage hat es nicht erlaubt, den Stoff gleichmäßig durchgearbeitet zu bieten.

Was die Quellen betrifft, so wurde bis auf den heutigen Tag das meiste immer wieder kompiliert und mancher Irrtum seit Jahrhunderten mitgeschleppt. Soweit wie irgend möglich haben wir deshalb auf die Quellen selbst zurückgegriffen, um neue Anhaltspunkte zu gewinnen, aber vor allem auch um antiquarische Thesen der Vergangenheit, deren Voraussetzungen nicht mehr dem Stand der allgemeinen historischen Forschung entsprechen, auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen.

Viele sich ergebende Linien und Probleme, besonders auf ikonographischem Gebiet, sind begrenzt verfolgt worden oder offen geblieben. Oft werden die zu vergleichenden Werke zitiert sein; auf ihre Abbildung mußte verzichtet werden, was besonders für das unmittelbare Verständnis der Bildzyklen bedauerlich ist, doch hätte es den Umfang über das Maß hinaus erweitert.

Abermals gilt zuerst Dank für die umfassende, nie versagende Förderung der Zentraldirektion des Deutschen Archäologischen Instituts und ihrer Präsidenten K. Bittel und W. Krämer, sodann für stete Hilfsbereitschaft der römischen Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts und seinen Direktoren Th. Kraus und H. G. Kolbe.

Zu danken ist wiederum auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Gewährung des Druckzuschusses.

Unterstützt wurden die Forschungen in Ravenna wie immer durch die Soprintendenza ai Monumenti, deren Leitung jetzt in den Händen von L. Pavan liegt; vor allem wurden die Vermessungsarbeiten in S. Vitale stets in großzügiger Weise gefördert. Auch den bereits Bd. 1, S. XII genannten ravennatischen Persönlichkeiten sei hier nochmals gedankt.

Eine erste Aufnahme des Grundrisses von S. Vitale unternahm bereits 1962 H. Bäte, und G. Grossmann stellte im Winter 1963/4 die Schnitte und Ansichten und verschiedene Aufnahmen her. Er untersuchte weiterhin die Dachkonstruktion, worüber er in Band 2,2 selbst berichten wird. Es ist W. Schirmer zu verdanken, wenn die Bauaufnahme von S. Vitale (Emporengrundriß, Untersuchung der Spuren der Wandinkrustation, Zeichnung und Vermessung von Baugliedern und verschiedene fehlende Maße) zu einem Abschluß gebracht werden konnten, indem er von seinen Mitarbeitern am Institut für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe, H. Raabe (der

die Ergebnisse seiner Arbeiten in Band 2,2 selbst darstellt) und J. von Sichart nach Ravenna zur Arbeit sandte; diese wurden von Klaus Bohmeyer, Michael Frank, Martin Klessing, Michael Nickel, Werner Schmuchel unterstützt; J. Rasch zeichnete vor allem die Mehrzahl der Werkstücke. Oda Münch-Bronk stellte ihre bewährte Kraft, trotz anderer Verpflichtungen, abermals für das Zeichnen verschiedener Pläne, Schnitte und Ansichten, vor allem des Baptisteriums der Kathedrale und die Fußbodenmosaiken von S. Vitale, zur Verfügung. G. Crispini zeichnete verschiedene Pläne und Ansichten. Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank.

Besondere Anerkennung verdient es, daß immer das Archiv und die Photographiensammlung der Soprintendenza ai Monumenti nicht nur zur Einsicht zur Verfügung stand, sondern stets die Erlaubnis zur Veröffentlichung des gewünschten Materials gegeben wurde: dieses Material bildet den Grundstock der Abbildungen der Kommentarbände.

Für die Beschaffung von Photos, deren Aufnahme er zum Teil persönlich beaufsichtigte, sei H. Sichtermann gedankt, und Giovanna Bermond Montanari und der Azienda Autonoma del Turismo e di Soggiorno sowie der frühchristlichen Sammlung der Staatlichen Museen Berlin (Museumsinsel). Ohne die nie versagende Hilfsbereitschaft von Wanda Gaddoni, vor allem durch das Beschaffen von Abbildungsvorlagen vorzugsweise aus dem Archiv des Istituto di Antichità ravennati e bizantine, anstelle der nicht mehr vorhandenen oder gar nicht erhältlichen Photographien, wäre die Zusammenstellung des Bildteils kaum möglich gewesen; wofür ihr auch hier nochmals herzlicher Dank ausgesprochen sei.

Wie schon bei dem vorausgehenden Band haben wir Julie Boehringer, F. X. Bartl und H. Koppermann für ihre Photographien zu danken.

Manchen Rat verdanken wir, außer den bereits früher genannten Gelehrten, E. Billig, B. Bischof, Y. Christe, A. Effenberger, Raffaella Farioli, G. de Francovich, O. Feld, H. P. L'Orange, D. J. Pallas, K. F. Ohr, J. Röder, Christine Strube, G. Tchalenko und St. Weinstock (†).

Bei der Redaktion des Textes und der Nachprüfung von Zitaten sowie beim Lesen von Korrekturen waren nacheinander Sibylle von Bockelberg, Brigitte Christern-Briesenick, R. Stichel, vor allem aber Marianne Bergmann sowie Sophie Dorothee von Bockelberg tätig. Hierfür sei ihnen allen besonders gedankt.

Wieder haben der Verlag F. Steiner und seine Mitarbeiter unter der Leitung von K. Jost keine Mühe gescheut, alles würdig zu gestalten.

KATHEDRALE

GRÜNDUNG

Agnell. LP. 23 v. Ursi, HE. 288 f., TR 65 ff.: [Ursus] Iste primus hic initiavit tenplum construere Dei, ut plebes christianorum, que in singulis teguriis vagabat in unum ovile piissimus colegeret pastor. Nunquam suam ecclesia polluit, nec Spiritum sanctum vendidit, nec de inpositionis manu aliqua afferendo munera suam dexteram porrexit. Igitur hedificavit iste beatisimus presul infra hanc civitatem Ravena sanctam catholicam ecclesiam, quo omnis asidue cuncuremus, quam de suo nomine Ursiana nominavit. Ipse eam suis temporibus fundavit et, Deo iuvante, usque ad effectum perduxit. Lapidibus preciosissimis parietibus circumdedit, super tocius templi testudinem tesellis varis diversas figuris compossuit. Omnis autem populus, quasi vir unus, spontaneus animus laborabat lectans et gaudens, et de celis Deum cunlaudabat, quia prosperabatur salus in manibus eorum per intercessionem sui sacerdotis et confesoris. Qua Euserius et Paulus unam parietem exornaverunt, parte mulierum, iuxta altarium sancte Anastasie, quod fecit Agatho. Ipsa est paries, ubi columne sunt possite in ordinem usque ad murum de postis maiore. Aliam vero parietem, parte virorum, comptitaverunt Satius et Stephanus usque ad predictam ianuam, et hinc atque illinc gipseis metalis diversa hominum animaliumque et quadrupedum enigmata inciserunt et valde optime composuerunt. Sita est iam dictam eclesiam in regione Herculana ideo Herculana dicitur, quia ab Hercule cunsecrata fuit, non longe a posterulla Vincileonis, eo quod Vincilius ipsam hedificavit.

Habitabat autem sanctisimus vir infra episcopium, qui est positus iuxta fossam amnis, qua egreditur de loco qui vocatur Organaria, emanans sub pontem Pistorum, mira magnitudine et tota edificiali madicho constructa, ubi nunc destructum stabulum esse videtur.

Post hec vero omnia consumata, et edificia pleniter constructa, infirmitatem modicam sensit corporis, quasi eructuans reddidid spiritum Idus Aprilis. In tali pace et tranquilitate vitam finivit in die sancte Resurectionis. Et in tali vero die ab eo dedicata est ipsa eclesia et vocata Anastasis.

Danach fallen der Todestag des Ursus und die Weihe der Kathedrale auf einen Ostersonntag, wobei es sich weder um denselben Ostertag handelt, noch in beiden Fällen um einen solchen, der auf die Iden des April, also auf den 13. April, fällt: Dieses trifft nach Agnellus allein auf den Todestag des Ursus zu (wie E. Stein, Klio 16 [1920] 40 Anm. 1, richtig hervorgehoben hat). Für das Datum der Ursiana ist also der Todestag des Ursus das einzig fixierbare Datum und zwar als terminus ante quem: Dafür kommt am ehesten der 13. April 396 in Frage (vgl. schon HE. 289 Anm. 4, sodann neu begründet bei Stein a. O. 40, dem u. a. A. W. Bijvanck, Meded. Nederl. Inst. Rome 8 [1928] 66. 72 ff.; S. Bettini, FR. 3. Ser. 1 [52] [1950] 59 Anm. 7, folgen). Dagegen hat A. Testi Rasponi (AM. Romagna 3. Ser. 27 [1909] 339 sowie FR. 13 [1914] 537 ff., darin Muratori, Rer. It. Script. 2, 1, 48 folgend) ein anderes Datum in folgender Weise interpoliert: Im Falle eines Todestages an den Iden hätte im LP. *Idibus* stehen müssen; vor *Idus* sei also eine Zahl zu ergänzen und um nahe an den vermeintlichen Beginn des Episkopats des Chrysologus im Jahre 429 zu kommen, setzte Testi Rasponi die Jahre 426 oder besser 429 *(IV* oder *VII idus Aprilis)* ein (zustimmend übernommen von Lanzoni, Diocesi 749). Dieser Interpolation ist Stein (a. O. 52 und nochmals Byzantion 8 [1933] 729) entgegengetreten, da in dieser Zeit der Akkusativ anstelle des Ablativs auch anderwärts nachzuweisen und daher die Interpolation einer Zahl nicht notwendig ist, ja sogar willkürlich erscheint. Wenn man den Text des Agnellus als exakt überliefert ansieht, starb Ursus noch im 4. Jh. und die Weihe der Ursiana ist vor das Jahr 396 anzusetzen. So verlockend es vom historischen Gesichtspunkt aus erscheint, daß der Bau der Ursiana gleichsam ein Zeichen auch der kirchlich gehobenen Würde von Ravenna als kaiserlicher Residenz sei und damit in die ersten Jahrzehnte des 5. Jhs. datiert werden müßte – wie es von den meisten Forschern postuliert wird – so kann vom Standpunkt der exakten Quelleninterpretation her eine solche Hypothese nicht aufrecht erhalten werden. Eine fünfschiffige Basilika von bedeutenden, aber keineswegs etwa den großen römischen Basiliken wie am Lateran, St. Peter und dem etwa gleichzeitigen St. Paul entsprechenden Dimensionen, ist auch in wichtigen Provinzstädten möglich gewesen (vgl. S. 9) und unzweifelhaft hat Ravenna, wie wir es noch an anderer Stelle ausführen werden, als Provinzhauptstadt und wegen der Verbindung über das Meer zur östlichen Hauptstadt bereits vor der Verlegung der Residenz eine erhöhte Bedeutung gehabt.

LAGE

Das Episcopium und damit die Ursiana lagen in der *Regio Herculana* (vgl. Bd. 2,2), bei der *Fossa Amnis* (sowie weitere topographische Fragen vgl. S. 193 TR. die Anm. 116 ff. Taf. 3; G. Bovini, FR. 3. Ser. 21 [72] [1956] 60 f.).

Die Apsis blieb noch im unteren Teil erhalten (Abb. 1) und liegt unmittelbar hinter der römischen Stadtmauer und wurde errichtet, als diese noch aufrechtstand (Abb. 154; vgl. die Untersuchungen von Gerola, Basilica Ursiana 179 f. – Zur Lage von Bischofskirchen an der Stadtmauer allgemein vgl. Deichmann, RAC. 2, 1237 f., s. v. Christianisierung). – Die bei Agnellus (Agnell. LP. 31,19 v. Exuperantii, HE. 297, TR. 89) genannten *gradus ecclesiae Ursianae* sind einerseits als der Stufenaufgang der Kathedrale aufgefaßt worden (vgl. Berti, Sull'antico Duomo 14), während Gerola (Basilica Ursiana 176) die Hypothese aufstellte, daß es sich um die Stufenbasis eines zerstörten römischen Baues gehandelt habe – was m. E. in keiner Weise zu erweisen ist (vgl. die Zusammenfassung bei Bovini, Cattedrale 63 f.).

NIVEAUS UND BAUPERIODEN

Die Niveauverhältnisse der alten Kathedrale sind bereits aus Messungen von 1733 bekannt. Sie werden ergänzt durch Beobachtungen von Gerola (Basilica Ursiana 165 ff.) und Mazzotti (Cripta 25 ff.), anläßlich von Grabungen in und an der Krypta: der älteste Boden liegt, ausgehend vom heutigen Niveau, auf –3,55 m. Auf diesem ursprünglichen Niveau lag ein Mosaikboden, zu dem nach Amadesi (Metropolitana di Ravenna p. XIII Tav. C) ein bei dem linken seitlichen Portal der Fassade gefundenes Mosaik-Randstück mit Flechtbandmuster gehört haben soll; ein Fragment davon noch im Museo arcivescovile (hier Abb. 2; dazu weiter Ricci, FR. N. Ser. 37 [1931] 15. Olivieri Farioli, Corsi [1965] 36 ff. G. M. Zaffagnini, FR. 3. Ser. 40 [91] [1965] 54. – Zur Auffindung durch Ausgrabungen des card. Farsetti 1731, Bovini, FR. 3. Ser. 10 [61] [1953] 75f.). Zu diesem Niveau gehört sicher noch das untere Mauerwerk der Apsis, das damit dem ursprünglichen Bau zugewiesen werden muß. Unsicher ist dagegen das Alter des oberen Teils der Apsis und des Apsisgewölbes (vgl. S. 8). Im Apsisgewände wurde von Gerola und Mazzotti (Cripta 11 f.) das Mörtelbett mit klaren Abdrücken der Marmorinkrustation gefunden. Aus den Spuren scheint sogar die Stellung des Bischofsthrons hervorzugehen, und auf –2,50 m wurde an beiden Seiten der Ansatz des Subsellium beobachtet. – Kurz über dem ersten Boden lag jener der Krypta, die im Jahre 974 vollendet gewesen sein muß (hier Abb. 1 [Grundriß]; die genaueste Untersuchung der Krypta bei Mazzotti, Cripta 8 ff. mit guter Abbildungsdokumentation; über die in ihr beigesetzten Reliquien heiliger Bischöfe und anderer Heiliger: Mazzotti, Cripta 19 ff. Bovini, Cattedrale 78 f.).

Die Krypta ist unzugänglich, denn sie steht tief im Grundwasser (die Wasserlinie ist auf den Abb. der Kapitelle eingezeichnet). In ihr wurden einige frühchristliche Kapitelle und ein Kämpfer verbaut. Sie sind deshalb nicht untersucht und nicht photographiert, doch dankenswerterweise von G. Gamberini gezeichnet worden. Die Daten sind sicherlich verschieden anzusetzen, doch dürften sie eher dem 6. als dem 5. Jh. angehören: am ältesten dürfte der Kämpfer, am jüngsten das ionische Kapitell Nr. 3 sein. Wir folgen der kurzen Notiz von Mazzotti (FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 13 f. m. Abb. 5–9, nach den Zeichnungen Gamberinis):

1. Kämpfer mit Kreuzen auf den Seiten (ohne Abb.)
2. ionisches Kämpferkapitell. Marmor. Schaftdm = 0.35 m (Abb. 6)
3. ionisches Kämpferkapitell. Schaftdm = 0,31 m. (Abb. 4.5)
4. Kämpfer mit Kreuz zwischen Halbblättern. (Abb. 7)
5. kleines korinthisches Kapitell. Schaftdm = 0,21 m. (Abb. 8). Vier Kreuzblätter, Außenhelices, verbrochener Knauf am profilierten Abakus.

Einem zweiten Niveau soll ein Marmorfußboden angehört haben, den Fabri (Sagre memorie 4) beschreibt: „Il pauimento poi è lastricato di tauole grandi di marmo greco, che per qualche rouina del tetto, come credesi, sono rotte in gran parte, ne vi mancano in più luoghi tauole e ruote di porfido, e altre pietre assai nobili, . . .". Ob nun ein Mosaikfragment, das wiederum Amadesi wiedergibt (Metropolitana di Ravenna Tav. B; hier Abb. 3), zum ersten oder einem der späteren Böden gehört, ergibt sich nicht klar aus der unpräzisen Überlieferung: man möchte dem Muster nach jedenfalls auf frühchristliche Zeit schließen und eine Zugehörigkeit zum ursprünglichen Bau erscheint nicht ausgeschlossen.

Mit dem Einbau der Krypta gleichzeitig ist ein Niveau im Langhause auf –2,04 m, also 1,51 m über dem ursprünglichen: Ihm entspricht die Schwelle der Tür im einzigen Mauerrest der alten Kirche, nahe dem Campanile, mit –2,40 m, unter der sich der Fundamentvorsprung dieser Außenmauer mit ca. 0,33 m befindet. Mit der Anlage der Krypta geht also wahrscheinlich ein umfassender Umbau der Kirche zusammen: Er schloß zweifellos auch die Höherlegung der Arkaden um ca. 1,50 m ein. Wahrscheinlich sind damals erst einige Zweizonen-Kapitelle mit Adlern und Widderprotomen verbaut worden, die in alten Beschreibungen der Ursiana erwähnt werden (vgl. Ricci, Duomo di Ravenna 29 ff.: Auszug aus einem Ms. von Girolamo Rossi sowie Fabri, Ravenna ricercata 31; ähnlich Sagre memorie 1, vgl. S. 8; Amadesi-Buonamici, Metropolitana di Ravenna VIII). Es ist sicher, daß zwei der jetzt noch im erzbischöflichen Museum befindlichen Exemplare nicht aus der Ursiana stammen, sondern eines aus Classe, das andere aus Ferrara; demnach werden nur zwei der vorhandenen zur Ursiana gehört haben (was Ricci, Duomo di Ravenna 16 f. von allen glaubte). Die Kapitelle sind in den Anfang des 6. Jh. zu datieren (vgl. Kautzsch 153 Anm. 4. 162 Anm. 4 Nr. 518 mit Vergleichsmaterial). Die Herkunft aus K/pel ist nicht zu bezweifeln (die Annahme von Ricci, Duomo di Ravenna 24, daß diese Kapitelle und ihre Gegenstücke aus Salona Arbeiten von „artisti ravennati" seien, ist völlig überholt).

Da eingreifende Veränderungen der Ursiana im 6. Jh. nicht bekannt sind, dürften sie bei der Höherlegung des Niveaus im 10. Jh. als Spolien verbaut worden sein. Nach dem Einbau der Krypta in die Apsis wurde der Triumphbogen erhöht, dessen Säulen (heute zu Seiten des Portals der Vorhalle, S. 6) auf den Gewölben der Krypta standen, und Mazzotti (Cripta 27 f.) nimmt an, daß damals auch das Apsisgewölbe erneuert worden sein muß (wobei man sodann die frühchristlichen Tonröhren wiederverwendet haben müßte), während Gerola (Basilica Ursiana 180) das Apsisgewölbe für ursprünglich hielt (desgleichen De Angelis d'Ossat 8).

Der auf demselben Niveau mit –2,05 m stehende Campanile wurde 1038 um zwei Stockwerke erhöht oder vielleicht damals überhaupt erst errichtet (vgl. Mazzotti, Cripta 44 f.). – 1112 ließ Erzbischof Jeremias das Apsismosaik anbringen, dessen Fragmente sich im erzbischöflichen Museum befinden (vgl. Ricci, Tavole storiche 8, 4, 8 Taf. 74. 75; alte Beschreibungen bei Gerola, FR. 5 [1912] 177 ff.; vgl. auch Mazzotti, Cripta 6. 29). – In späterer Zeit fanden mehrmals noch durchgreifende, mit Niveau-Erhöhungen verbundene Umbauten statt; unter ihnen war wohl der wichtigste zur Zeit des Erzbischofs Rainaldo da Concorrezzo im Jahre 1314, als man nach Paolo Scordilla (PL. 106, 799) das Schiff ganz erneuerte *(constructa est de novo tota navis ecclesiae Ursianae).* Wenn man auch einen völligen Neubau ausschließen möchte, müssen doch damals umfangreiche Umbauten stattgefunden haben (vgl. zum ganzen Mazzotti, Cripta 7. 40 f.). Großer Schaden wurde in der Kirche im Sacco von 1512 angerichtet (vgl. Mazzotti, Cripta 7 m. Lit. und hier S. 10). Bald darauf legte man die Arkaden abermals höher (Mazzotti, Cripta 42).

Nicht unerwähnt sollte bleiben die Ausstattung des Mittelschiffs vom Eingang bis zur Apsis mit Gemälden, die Ereignisse aus der Geschichte der ravennatischen Kirche darstellten, wohl in den vierziger Jahren des 17. Jh. durch den card. Luigi Capponi, dessen Büste aus weißem Marmor sich über dem Hauptportal befand, was alles auf eine allgemeine Renovierung, d. h. Barockisierung des ganzen Inneren damals hinweist (Beschreibung bei Fabri, Ravenna ricercata [1678] 32 ff.).

ZUM BAU

Der Zustand der Kirche vor dem Abbruch von 1733 geht – mit gewissen Einschränkungen – aus Amadesi-Buonamici (Abb. 10) und einer anonymen Zeichnung hervor (Abb. 9), von der wiederum der Schnitt von Buonamici abhängig sein könnte. Der von Buonamici veröffentlichte Schnitt ist zweifellos zu einem guten Teil eine Rekonstruktion, nicht ein getreues Abbild des Zustandes in der 1. Hälfte des 18. Jh.: das zeigen die unvermauerten östlichen Hauptschiffarkaden, der regelmäßige Abstand der Fenster und dann sicherlich auch der Altar mit Schrankenanlage im Zentrum des Mittelschiffs, das gleichmäßige Bodenniveau des ganzen Baues einschließlich Apsis.

Dagegen macht die Zeichnung in der Classense den Eindruck, im großen und ganzen den Zustand des Baues im 18. Jh. wiederzugeben, selbstverständlich indem man die ganze Einrichtung, alle Altäre und Grabdenkmäler, und jede Ausschmückung in der Zeichnung weggelassen hat. Dieser Zustand war nun das Resultat von Veränderungen, z. T. ganz entscheidenden Charakters, über mehr als ein Jahrtausend: was von der frühchristlichen Kathedrale

übrig geblieben war, wird allein die Gesamtdisposition gewesen sein. Im übrigen dürften Teile der Außenmauern, vielleicht auch des Obergadens, vor allem aber ein großer Teil des Säulenmaterials noch zum ursprünglichen Bau gehört haben.

Im großen und ganzen gibt die Zeichnung des Längsschnittes wohl die Hauptstrukturen des Umbaus von 1314 wieder, verändert durch die überlieferte Höherlegung der Arkaden in der 1. Hälfte des 16. Jh. Das Niveau im Osten bis in die Apsis hinein ist nicht nur erhöht, um das Sanktuarium über das Schiff zu erheben, sondern die Erhöhung (um vier Stufen) ist bedingt durch den Einbau der Krypta (vor der Höherlegung der Arkaden dürfte der Niveauunterschied beträchtlich gewesen sein). Zum mittelalterlichen Bestand gehören sodann die kleinen Fenster der Apsis und im Obergaden, die außergewöhnlich hoch unter dem Dach liegen und daher keineswegs verkleinerte (d. h. z. T. vermauerte) frühchristliche Fenster sein können, sondern eben mittelalterlich sein müssen. Mehr als die Hälfte von ihnen war im 18. Jh. wahrscheinlich aus statischen Gründen vermauert: da die Achsen der noch vorhandenen denen der Arkaden entsprechen, dürften einst (nach Abzug der Wandstücke über den beiden äußeren Arkaden) je 14 Fenster den Obergaden belichtet haben, wovon im 18. Jh. nur noch sieben auf der Nordseite geöffnet gewesen sind: also war der Raum damals nur spärlich beleuchtet, zumal in der Außenwand des nördlichen Seitenschiffes wohl zwei Türen, aber kein einziges Fenster angegeben sind. Die 13. Säule von Westen war zur Hälfte in dem nach Osten folgenden Wandstück vermauert, ein sicheres Indiz dafür, daß die Kolonnade sich nach Osten hin bis zur Abschlußwand fortsetzte, das Mauerstück also nur eine Vermauerung zweier Arkaden darstellt.

Die Arkaden des Mittelschiffs sind leicht gestelzt, die der Seitenschiffe dagegen kaum halbkreisförmig, es sind eher Stichbogen: aber hier könnte der Zeichner den Sachverhalt aus nicht bekannten Gründen verändert haben. Der Triumphbogen mit seinen eingestellten Säulen ist nicht vom Apsisgewölbe abgesetzt. Das Wandstück über dem Triumphbogen ist außergewöhnlich niedrig. In der Apsis liegen wieder die Fenster verhältnismäßig hoch. Wohl waren hier auch die mittleren Fenster zugemauert, da kein Mittelfenster im Schnitt gegeben ist.

SÄULEN

Fabri (Ravenna ricercata [1678] 31) berichtet über die Säulen folgendes, was auch beim Abbruch der Kathedrale, im folgenden Jahrhundert gültig gewesen sein muß: „... quarant'otto Colonne di marmo greco lo sostengono compartite in quattr'ordini, trà le quali più grandi, e belle sono le ventisei, che reggono la Naue di mezo con suoi Capitelli variamente figurati, in alcuni de'quali vedendosi effigata l'Aquila, e il Capo dell'Ariete di mano di buon'artefice, ...“ (über die Kapitelle, oben S. 5). Dieselbe Zahl nennt die Relazione von Lorenzo Galegati (Archivio arcivescovile, Diversorum t. LVI, p. 189, vgl. Bovini, FR. 3. Ser. 10 [61] [1953] 70 f., nach M. Mazzotti): „Le colonne tutte delle navate sono 48. Sono tutte d'un sol pezzo, ma alcune alquanto disuguali si in grossezza che in lunghezza ed i loro capitelli sono di varie sorti e tutti dissimili uno dall'altro.“ Jedoch müßten es in den vier Reihen ursprünglich 56 Säulen gewesen sein (wie auch Zirardini zählte, Edifizi sacri 17/18), also acht waren wahrscheinlich vermauert und nicht ohne weiteres erkennbar. Wie man diese 48 Säulen nach dem Abbruch verwendet hat, ist nur zum Teil bekannt.

Schon Beltrami (Forestiere instruito [1783] 13) hat die Säulen des Triumphbogens festgehalten als jene, die „adornano esternamente la porta principale“, allerdings ohne ihre Kapitelle, und auch bei den Basen ist die Zugehörigkeit fraglich, wenn auch nicht ausgeschlossen (nach starker Veränderung): sicher werden nur die Schäfte zu den Triumphbogensäulen gehören. Maße: linke Säule h = 5.29 m, rechte Säule h = 5.26 m, dm = 0.62 m. (Die Maße bei Berti, Duomo 35, die alle späteren Forscher übernommen haben, stimmen also annähernd). Es handelt sich um grauen, vielleicht parischen Marmor, mit z. T. ganz weißen Adern.

Bei der nördlichen Säule scheint die Basis nicht alt zu sein, beim Schaft ist der untere Ring geflickt, aber auch oben und mitten im Schaft finden sich Flickstellen; unregelmäßige Entasis.

Bei der südlichen Säule ist die Basis aus Stücken zusammengesetzt (alte Fragmente?), der Schaft mit besonderer, musterartiger Äderung oben und unten geflickt; die Beschädigungen sind z. T. ausgeschliffen.

In der Vorhalle stehen außerdem noch zwei Säulen mit Schäften aus rotem Assuan-Granit: nördliche Schafthöhe = 4.79 m, südliche Schafthöhe = 4.755 m. Bei beiden Schäften sind unten die Schaftringe abgearbeitet. Sie haben keine sichtbare Entasis, sondern sind zylinderförmig. Woher sie stammen, ist nirgends erwähnt und nicht mehr festzustellen; doch dürften auch sie aus dem Komplex der Kathedrale kommen.

Es ist nicht klar, welche von den Schiffssäulen im Innern im Bau des 18. Jh. wiederverwendet worden sind. Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen

– auch wenn nichts darüber berichtet ist –, daß die in den seitlichen Kapellen und in die Pfeiler des Mittelschiffs der spätbarocken Kirche eingestellten Säulenschäfte aus der alten Kathedrale stammen; sie sind sämtlich wiederverwendet und folglich antik, bzw. spätantik. Im ganzen handelt es sich um 4 x 6 = 24 Schäfte. Mehr scheinen nicht zur Verfügung gestanden zu haben, denn die zehn Schäfte, welche die West- und Ostportale im Innern flankieren und dieselben Dimensionen wie die im Langhaus haben, haben einen gemauerten Kern, sind mit Marmor plakiert, bzw. die des nördlichen Westportals verputzt und getüncht in finto marmo. Das ist also nur die Hälfte der von Fabri gezählten Schäfte: die andere Hälfte war also entweder nicht mehr verwendbar oder ist anderswo verwendet worden.

DIE SCHÄFTE

Maße von 6 Schäften
gemessen und berechnet von H. Raabe und H. Frank

Säule	A 6	B 6	C 6	D 6	D 5	C 4	Mittel
Ob. Ring, Umfang*	150^{50}	155^{50}	152^{50}	147^{50}	147^{00}	146^{00}	149^{83}
Ob. Ring, dm**	47^{91}	49^{50}	48^{54}	46^{95}	46^{79}	46^{47}	47^{70}
Hals, Umfang*	—	—	141^{00}	141^{50}	139^{50}	143^{50}	
Hals, dm**	—	—	44^{88}	45^{04}	44^{41}	45^{68}	
Unten, Umfang*	173^{00}	175^{50}	172^{00}	166^{00}	171^{00}	174^{00}	171^{83}
Unten, dm**	55^{07}	55^{87}	54^{75}	52^{84}	54^{43}	55^{43}	54^{70}
Höhe*	400^{00}	400^{00}	400^{50}	400^{50}	400^{00}	400^{00}	

* = gemessen
** = errechnet
Aus den gemessenen Umfängen wurden die entsprechenden Durchmesser errechnet

A. Nördliche Seitenschiffskapellen
(von Osten gezählt)

1 grau in grau geädert, wie die folgenden
2 oben ca. 0.20 m angesetzt
3 unten ausgeflickt
4 desgleichen; oben gesprungen und ausgeflickt
5 kleinere Ausbesserungen unter dem oberen Ring
6 z. T. alte, unregelmäßige Oberfläche (Wulst oben als Platte von h = 0.04 m aufgesetzt).

B. Nördliche Mittelschiffspfeiler

1 cipollinoartiger Marmor, oben ca. 0.10 m angestückt
2 grau veniert, z. T. gemasert mit schwarzen Einsprengungen; ganzer unterer Ring erneuert
3 schwarzer, weiß geäderter Marmor, ähnlich den Schäften von S. Spirito; gebrochen und geflickt; rückseitige Dellen und Reste der ausgeschliffenen alten Oberfläche
4 Marmor wie bei Nr. 3, lebhafter geädert
5 Marmor wie Nr. 2; wandseitig alte Oberfläche
6 weißlich-grau, gestreift in der Art prokonnesischen Marmors; oben geflickt; rückseitig links ausgeschliffen; Löcher, doch im ganzen hier die alte Oberfläche erhalten (Wulst oben als Platte aufgesetzt).

C. Südliche Mittelschiffspfeiler

1 cipollinoartiger Marmor
2 Marmor wie gegenüber, aber vertikal veniert
3 ähnlich wie gegenüber, doch mit rötlichen Einsprengungen unten geflickt
4 wie gegenüber; mit Einlaßschlitz von h = 1.49 m (br oben = 0.04 m, unten = 0.08 m). Wohl für eine Schranke; ausgeflickt
5 prokonnesischer Marmor mit braunen Sfumaturen, wie im Presbyterium von S. Vitale: oben stark ausgebessert
6 grauer Marmor (Wulst oben als Platte von h = 0.04 m aufgesetzt.

D. Südliche Seitenschiffskapellen

1 prokonnesischer Marmor, vertikal veniert, unten etwas ausgebessert

2 Marmor wie Nr. 1, unten überall ausgeflickt, hat aber z. T. die alte Oberfläche, die mitunter später leicht ausgeschliffen ist
3 Marmor ähnlich wie Nr. 1 und 2; gut erhalten
4 Marmor wie vorige; Schaft gesprungen, unten hohe, oben kleinere Ausbesserung
5 längs venierter Marmor wie bei dem Schaft Nr. 6 der südlichen Mittelschiffspfeiler; unten Ausbesserungen; Reste der alten Oberfläche auf der Rückseite
6 Marmor ähnlich wie vorige mit bräunlichen Sfumaturen, mit breiten weißen Streifen; der Schaft ist im unteren und oberen Drittel jeweils gesprungen; große Ausbesserungen (Wulst oben als Platte von h = 0.04 m aufgesetzt).

Es ist anzunehmen, daß die Schäfte stark, aber nicht alle in demselben Maße überarbeitet wurden, vor allem jene, bei denen man über Hals und oberem Ring noch eine Wulstplatte – zum Ausgleich der Höhendifferenz – auflegte. Zweifellos waren die Schäfte, wie sie sich beim Abbruch der Ursiana vorfanden, verschieden in Umfang, Höhe und Material (Farbe). Es ist möglich, daß im Mittelalter manche von ihnen ausgewechselt worden waren.

Das gilt ebenso für die Kapitelle: besonders die als in der Ursiana vorhanden erwähnten Zweizonenkapitelle, die kaum vor dem 6. Jh. entstanden sein können, dürften anläßlich eines Eingriffs in die Kolonnaden im Mittelalter erst in die Kirche gekommen sein.

DACHDECKUNG

Vom Dach der Ursiana sind einige Bleiplatten erhalten, heute im erzbischöflichen Museum. Sie waren mit Nägeln auf den Sparren befestigt. Diese Bleiziegel tragen die Namen von folgenden Erzbischöfen: Theodorus (679–693): + *Theodorus/ ar(c)h(i)epis(copus) fecit* (Bd. 1, Abb. 20); Johannes (850–878): *Dom(inus) Ioh(annes) arch(iepiscopus) septimus iunior* (= VIII., vgl. dazu E. Stein, Klio 16 [1920] 46 f.); Gerardus (1169–1199; vgl. für alle die Stiche bei Amadesi-Buonamici, Metropolitana di Ravenna). Der Bleiziegel des Erzbischofs Theodorus ist das älteste erhaltene Beispiel der sicher seit römischer Zeit allgemein bei aufwendigeren Gewölbebauten gebräuchlichen Bleieindeckung (vgl. dazu Deichmann, RAC. 3,535, s. v. Dach; ein Bleidach hatte z. B. die Grabeskirche von Jerusalem und in Ravenna, nach Ausweis des Kirchenmodells, das Bischof Ecclesius im Apsismosaik darbringt, S. Vitale).

Nach Amadesi-Buonamici (Abb. 10) und der anonymen Zeichnung in der Biblioteca Classense des Längsschnittes (Abb. 9) hatte die Apsis über dem Tonröhrengewölbe eine Holz-Dachkonstruktion wie es bei leichten Gewölben allgemein üblich gewesen sein muß, d. h. man setzte z. B. die dünnen Tonröhrengewölbe nicht der Belastung durch die Dachhaut aus, wie es bei massiven Gewölben allgemein üblich war (vgl. die Diskussion über das Alter dieser Konstruktion über der Apsis: Gerola, Basilica Ursiana 185 Anm. 2; weiter Rivoira, Origini 20 sowie De Angelis d'Ossat 8).

ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE PROBLEME

(Über die fünfschiffigen Basiliken in Rom als Ausdruck kaiserlicher Baugesinnung vgl. Deichmann, Frühchristliche Kirchen u. a. 12. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture 25 f. 32 ff.). Bisher hat allein De Angelis d'Ossat (8 ff.) versucht, den Umkreis zu bestimmen, in dem Vorbilder oder Vergleichs-Beispiele zum Bautypus der Ursiana zu suchen sind; er nennt: die Kathedrale von Mailand (später *Sanctae Theclae*), ein Bau, der nicht später als um die Mitte des 4. Jh. errichtet worden sein soll (vgl. De Capitani d'Arzago, La „Chiesa Maggiore" di Milano [1951] 11 ff. Traversi 47 ff.); die ‚Kirchen' von Nikopolis in Epirus – es handelt sich jedoch allein um die fünfschiffige Basilika B (nicht C wie bei Bovini, „Basilica Maior" di Milano 86, sowie De Angelis d'Ossat 12, unter Abb. 4; vgl. dazu G. A. Soteriu, Ephem. [1929] 201 ff. Abb. 33. 34; zuletzt abgebildet bei Orlandos 175 Abb. 133,3); Epidauros (G. A. Soteriu, Ephem. [1929] 198 ff. Abb. 31. 32; zuletzt bei Orlandos, 175 Abb. 133,1). Alle drei haben Querhäuser, d. h. ‚Kreuzarme', so daß eine unmittelbare Verbindung der ravennatischen Kathedrale, gerade auch zu Mailand, nicht wahrscheinlich ist. Es erscheint irrig die Hypothese von De Angelis d'Ossat (11), nach der mit der Möglichkeit eines Querschiffes in der Ursiana gerechnet werden könne und zwar auf Grund der Zeichnung in der Biblioteca Classense (vgl. Mazzotti, Cripta 41 Abb. 15; Bovini, Cattedrale Abb. S. 74; De Angelis d'Ossat Taf. 2 b, wo irrtümlich das Archivio arcivescovile als Aufbewahrungsort angegeben ist) mit einem Längsschnitt durch die Ursiana vor dem Abbruch (wahrscheinlich ist in der Tat der dama-

lige Zustand wiedergegeben, vgl. Mazzotti, Cripta 34), wonach im Ostteil anstelle der letzten zwei Arkaden eine geschlossene Wand gegeben ist, als spätere Vermauerung von den Querschiffarmen.

Augenscheinlich würde die Breite der Querarme für ein normales, zum Langhaus richtig proportioniertes Querhaus viel zu gering werden, was u. E. bereits ein diese Möglichkeit ausschließendes Indiz ist. Es handelt sich dagegen um die Vermauerung der beiden östlichen Arkaden des Langhauses, um den Chor nach den Seitenschiffen hin zu schließen, was Mazzotti (Cripta 42) mit Recht dem 16. Jh. zuschreibt: „A questo rimaneggiamento (d. h. nach dem Sacco von 1512 und der Zerstörung des Chores) deve risalire anche l'occlusione di due archi del colonnato, con muro che al momento della demolizione fu trovato moderno."

Es bleiben also nur die von De Angelis d'Ossat nicht erwähnte, aber als früheste nicht hauptstädtische, fünfschiffige Basilika ohne Querschiff besonders wichtige von el Asnam (Orléansville; Castellum Tingitanum, vgl. Gsell, Monuments antiques de l'Algérie 2, 236–241, mit eingebauter Apsis im Westen, während die Ostapsis gegenüber später ist; die auf den 21. 11. 324 datierte Gründungsinschrift: CIL. 8 Nr. 9708), sowie die fünfschiffige Basilika mit einer Apsis von Philiatrà in der Peloponnes (zuletzt D. I. Pallas, Delt. 16 [1960] 122–125. A. Orlandos, Ergon 1960 [1961] 141–145; Prakt. 1960). Dieses Beispiel zeigt am klarsten, daß der fünfschiffige Typus als solcher nicht allein hauptstädtisch ist.

Das von De Angelis d'Ossat (9) genannte Beispiel einer fünfschiffigen Basilika von Salamis-Konstantia ist inzwischen weiter erforscht worden (vgl. A. H. S. Megaw, JHS. Suppl. Archaeol. Reports 75 [1955] 33; sowie Akten XI. Int. Byzantinistenkongreß München 1958 [1960] 345): der Bau ist sicher von Bischof Epiphanius († 403) gegründet, aber ursprünglich siebenschiffig gewesen (die inneren Seitenschiffe waren ursprünglich durch Längsfundamente unterteilt, wodurch sich ihre im Vergleich zum Mittelschiff ungewöhnlich breite Proportionierung in der zweiten [fünfschiffigen] Periode erklärt). Die Beziehungen zur Ursiana reduzieren sich auf die 14 Säulen zählenden Schiffsarkaden (De Angelis d'Ossat 10 Abb. 2), während die dort erwähnten vermutlichen Ähnlichkeiten bezüglich der seitlichen und apsisseitigen Türen nicht in Erwägung gezogen werden können, da einerseits der Plan der Ursiana bei Buonamici als eine teilweise nicht auf Forschung beruhende Rekonstruktion völlig unzuverlässig, andererseits der von G. A. Soteriu (τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου [1935] 5 Abb. 3 nach G. Jeffery, Ant. Journ. 8 [1928] 344–349; danach Orlandos 157 Abb. 119) wiedergegebene Plan der Basilika von Konstantia durch die neuen Grabungen ganz überholt ist und wie die Pläne der Ostpartien bei Megaw a. O. zeigen, gänzlich anders gestaltet waren.

Zur Frage der Herkunft der außen polygonalen Apsis gibt es bisher keine spezielle Arbeit: Es steht fest, daß in Konstantinopel alle Kirchen eine polygonal ummantelte Apsis haben, während das anderwärts, selbst im ägäischen Gebiet und Kleinasien, nicht der Fall ist, so auch jetzt P. Grossmann (S. Michele in Africisco zu Ravenna). Später erscheint die polygonale Apsis überall dort, wo auch sonst noch auf k/pler Einwirkungen zu schließen ist und sie wird ein Leitmotiv des durch die östliche Hauptstadt ausgeübten Einflusses, besonders im östlichen Mittelmeergebiet (zum Kämpfer und seiner Entstehung vgl. Deichmann, Studien 41 ff. 93 f.).

AUSSTATTUNG

Agnellus (vgl. oben) erwähnt die Verkleidung mit kostbarem Stein, Mosaik *super totius templi testudinem,* was nicht klar ist, aber wohl sich auf das Apsismosaik beziehen dürfte; sodann hatten Euserius und Paulus die Südwand beim Altar der hl. Anastasia, den Agatho machte, geschmückt, die gegenüberliegende Wand Satius und Stephanus, und zwar mit Mosaik und figürlichem Stuck (vgl. die Zusammenstellung der Diskussion über die Deutung des Agnellus-Textes, besonders über die Frage, ob es sich bei den Namen um jene der Künstler oder der Stifter des Schmuckes handelt, zum ganzen bei Bovini, Cattedrale 60 ff. m. Lit., nochmals ausführlich repetiert bei G. M. Zaffagnini, FR. 3. Ser. 40 [91] [1965] 29 ff.). Weiterhin nennt Agnellus ein Rundbild des Bischofs Johannes Angeloptes (wahrscheinlich 477–494; Agnell. LP. 44, 20 v. Iohannis, HE. 308, TR. 132). Daraus hat Testi Rasponi auf eine Reihe von Bischofsbildern in der Kathedrale geschlossen, analog S. Paolo fuori le mura zu Rom (TR. 132 Anm. 10); da Agnellus nicht weiter davon redet, hält er sie für schon im 9. Jh. zerstört; es handelt sich um eine wenig wahrscheinliche und unsichere Hypothese.

Es erhebt sich aber die Frage, ob die beim Abbruch der Ursiana gefundene, heute im erzbischöflichen Museum bewahrte Grabinschrift des Bischofs Johannes (mit dem Depositionsdatum von 494, CIL. 11 Nr. 304) nicht mit dem Bilde zu verbinden ist: es ist kaum anzunehmen, daß die im Boden wieder verwendete Platte etwa von S. Agata Maggiore (Bd. 2,2) nach der Ursiana verbracht wurde, um als Fußbodenbelag zu dienen, sondern dieser Bischof

Johannes muß in der Tat in der Ursiana bestattet gewesen sein. Dagegen spricht die Überlieferung bei Agnellus, der eben sein Grab und sein Bild als in S. Agata Maggiore befindlich erwähnt (Zu der Möglichkeit des Vorhandenseins zweier Bischöfe dieses Namens im 5. Jahrhundert, entgegen der agnellianischen Tradition vgl. die Diskussion in Bd. 2,3).

Bischof Victor (538/39–545) stiftete ein neues, silberes Ciborium über dem Altar anstelle eines älteren hölzernen, Agnell. LP. 66, 25 v. Victoris, HE. 324, TR. 181 f.:

Fecit autem civorium de argento super altarium sancte eclesie Ursiane, que a nomine hedificatoris vocatur, miro oppere. Alii aiunt, una cun plebe, et alii dicunt, quod temporibus Iustiniani orthodoxi senioris imperator per sugestionem sibi postulasset, quod tale opus facere voluisset, ut auxilium preberet. Qui misericordia motus omnem censsum istius Italie in ipso anno beato Victori largivit. Que cum accepisset, cunstruxit, ut cernitis, opus, quod de huic, sublato igneo vetusto, cencies viginti librarum argenti iusto pondere structum est. Et super arcos civorii versus conscripti hii sunt:

Hoc votum Christo solvit cum plebe sacerdos
Victor, qui populis ausit amore fiden.
Pontifici Christo solventi vota ministrat
aligerum cingens hac loca sancta manus.
Egregium miratur opus sublata vetustas,
que melior cultu nobiliore reddit.
Catholice legis venit si quis amator,
mox reparatus abit corpore, Christe, tuo.

Aus dem Silber, das bei der Verfertigung des Ciboriums übrig blieb, ließ Victor Geschirr für die bischöfliche Tafel anfertigen.

Das Ciborium hat noch bis 1512 über dem Altar gestanden (vgl. Berti, Sull'antico Duomo 27; Mazzotti, Cripta 42). Zeugnis erstes Jahrzehnt 15. Jh. bei Berti (Sull'antico Duomo 20 f. ... ad altare argenteum, ubi est civorium Victoris Archiepiscopi ... Vincenzo Corrari p. 307 des Ms. unter 1512 [April: fu ancora dai francesi depredata la chiesa del Duomo, levandovi un Ciborio d'argento che era in mezzo il coro di sotto fatto dal'Arcivescovo Vittore]).

Wie aus einer päpstlichen Konzession vom 17. 2. 1518 hervorgeht, sind die Säulen nicht massiv silbern, sondern wohl mit getriebenem Silber verkleidet gewesen (ex columnis argento cellatis ac vestitis) und eine erhebliche Menge des Silbers davon (300 libre = ca. 100 kg) hat sich damals noch in Ravenna befunden und vom Erlös sollte eine cantoria in einer Kirche erstellt werden (Mazzotti, Corsi 20 [1973] 348 f.: Archivio arcivescovile di Ravenna, Piante varie N. 16). Wohl handelte es sich um eine ähnliche Technik wie am Ciborium von S. Giovanni Evangelista (S. 124).

Die bis 1733 im Fußbodenbelag der Ursiana wiederverwendeten, heute im erzbischöflichen Museum aufbewahrten Schrankenplatten in à jour-Arbeit, die sicher aus der Ursiana stammen und also zur Schrankenanlage des Presbyteriums gehört haben werden (Bd. 1, Abb. 82–87) wurden von Galassi (L'Arte [1915] 49)und Bovini (Cattedrale 69) auch Erzbischof Agnellus zugewiesen, während Mazzotti (Cripta 6) sie der Zeit des Maximianus zuweisen möchte. Wir glauben dagegen, daß sie zu einer Gesamterneuerung des Sanktuariums unter Bischof Victor gehörten, denn man kann annehmen, daß bei der Aufstellung des kostbaren silbernen Ciboriums auch die übrige Ausstattung des Sanktuariums erneuert wurde, wovon begreiflicherweise Agnellus nichts erwähnt, da Inschriften z. B. an den Schrankenplatten gefehlt haben (vgl. dazu die ganz verwandten Beispiele aus S. Vitale, Bd. 1, Abb. 77–79).

Dagegen hat der Ambo des Agnellus einen völlig anderen stilistischen Charakter als spätere einheimische Arbeit; er gehörte auch nicht unmittelbar zum Sanktuarium, sondern stand nach frühchristlichem Brauch sicher weiter nach Westen im Mittelschiff.

Bischof Victor stiftete Geschirr für die bischöfliche Tafel und eine kostbare Altardecke, die mit dem Bilde des Erlösers sowie mit dem eigenen geschmückt war (Agnell. LP. 66, 25 v. Victoris, HE. 324, TR. 182):

Fecitque endothim super sancta eclesia altarium Ursiane ex auro puro cum staminibus siricis, ponderossa nimis, media habens coccam; et inter quinque imagines, suam ibi decernimus, et subtus figuratos pedes Salvatoris graphia contexta est purpurata:

Victor episcopus, dei famulus, hunc ornatum ob diem resurectionis Domini nostri Yhesu Christi amem V. ordinationis sue obtulit.

Es handelte sich also um ein Seidengewebe, das mit Gold gestickt oder durchwirkt war, vielleicht auch noch mit Purpur versehen (? *cocca*, vgl. dazu Holder-Egger, HE. 324 Anm. 9).

Wohl hängt die Stiftung am Osterfest mit der Weihung der Kirche *(Anastasis = resurrectio)* zusammen, d. h. sie wurde zum Dedikationstag gestiftet und zuerst über den Altar gebreitet.

Auch sein Nachfolger Maximian (546–556 [?]) stiftete Paramente und Altargerät:

Agnell. LP. 80 v. Maximiani, HE. 331, TR. 207: *Fecitque duo crismataria vascula, quorum unus libras habuit quatuordecim, mirifice anagrifa operatione, sed ante tenpus nuper periit Petronacis archiepiscopi temporibus; aliud vero permanet in presenti, pulcherime operatum, in quo legitur: Servus Christi Maximianus archiepiscopus hunc crismatarium usus fidelium fecit.*

Es handelt sich also um Gefäße für das Chrisma, wohl aus Silber, von denen das eine schwerer und

kostbarer mit Relief verziert gewesen sein soll, aber vor der Zeit des Bischofs Petronax, d. h. also vor der Zeit des Chronisten Andreas Agnellus, verschwunden war, während das andere ebenfalls schön gearbeitete Gefäß damals noch vorhanden war und jene Dedikationsinschrift trug, in der das erste Mal für Ravenna der Erzbischofstitel nachzuweisen ist (vgl. dazu Deichmann, Studi Romagnoli 3 [1952] 67).

Agnell. LP. 80 v. Maximiani, HE. 331, TR. 207 f.:... *iussit ipse endothim bissinam preciosissimam, cui similem nunquam videre potuimus, acucullis factam, omnem Salvatoris nostri historiam cuntinentem. In sancto die Epiphanie super altarium Ursiane eclesie ponitur. Sed non tota cunplevit; successor ipsius explevit unam partem. Quis similem videre potuit? Non potest aliter extimare ipsas imagines aut bestias aut volucres, que ibi facte sunt, nisi quod in carne omnes vive sint. Et ipsius Maximiani effigies in duobus locis preclare facte sunt, una maior et altera minor, sed nulla inter maiorem et minorem distantia est. In minore habet literas exaratas, continentes ita: Magnificate Dominum mecum qui me de stercore exaltavit.* Agnell. LP. 88 v. Agnelli, HE. 335, TR. 221:... *iste beatissimus Agnellus partem endothim bissinam, und superius fecimus mencionem, quam Maximianus predecessor istius non explevit, ist Magorum istoriam perfecte ornavit, et sua effigies mechanico opere aculis inserta est.*

Diese Altardecke, die Maximian stiftete, aber erst Agnellus fertig arbeiten ließ und an einem Epiphaniefest zuerst auf den Altar gelegt wurde, scheint besonders kostbar und ein Werk ohne Vergleich in Ravenna gewesen zu sein: es war, wohl in Stickerei, *omnis Salvatoris nostri historia* dargestellt. Die Anbetung durch die Magier *(magorum istoria)* ließ erst Agnellus zufügen. Zweimal hatte sich Maximian selbst darauf darstellen lassen, wohl als Orans, und Agnellus ließ sein Bild noch kunstvoll in Stickerei einfügen *(mechanico opera aculis inserta).*

Aber Maximian stiftete noch drei weitere Altardecken, Angell. LP. 80 v. Maximiani, HE. 332, TR. 208: *Fecitque aliam endothin ex auro, ub sunt omnes predecessores sui, auro textiles imagines fieri iussit. Fecitque terciam et quartam cum margaritis, in qua legitur: Parce, Domine, populo tuo, et memento mei pecatori quem de stercore exaltasti in regno tuo.*

Eine war also mit Goldgesticken versehen, zwei weitere mit Perlen.

Ebenso stiftete Maximian ein goldenes Kreuz-Reliquiar, d. h. ein Kreuz, in dem ein Stück vom Kreuze Christi geborgen war, Agnell. LP. 80 v. Maximiani, HE. 332, TR. 208: *Crucem vero auream maiorem ipse fieri iussit et preciosissimis gemmis et margaritis ornavit, iachintos et amethistos et sardios et smaragdos, et infra aurum medio loco crucis de ligno sancte redenptricis nostra crucis, ubi corpus Domini pependit, occultavit. Est autem auri maximum pundus.*

Der nächste Erzbischof, Agnellus (557–570) stiftete ein silbernes Kreuz mit seinem eigenen Bilde als Orans – wohl in der Kreuzesmitte; es war hinter dem Bischofsstuhl angebracht, Agnell. LP. 89,27 v. Agnelli, HE. 336, TR. 222: *Fecit beatisimus Agnellus crucem magnam de argento in Ursiana eclesia super sedem postergum pontificis, in qua sua effigies manibus expanssis orat.* Aus dem Episkopat des Agnellus stammt auch der heute noch im Dom stehende Ambo (Bd. 1, Abb. 96. 97) als einziges Zeugnis der Ursiana (vgl. Angiolini Martinelli, Corpus 1, 28 f. Nr. 24 m. Lit.). Er trägt die Inschrift (CIL. 11 Nr. 266): *Servus Chr(ist)i Agnellus episc(opus) hunc pyrgum fecit.* Dieser Ambo hatte spätere Gegenstücke in jenem aus SS. Giovanni e Paolo, von Erzbischof Marinianus, heute im erzbischöflichen Museum (vgl. CIL. 11 Nr. 300 Bd. 1, Abb. 98), vielleicht aus S. Giovanni Evangelista und S. Agnese, wovon Fragmente im Museo nazionale erhalten sind (vgl. unter den Kirchen und Angiolini Martinelli, Corpus 1, 26 ff. Nr. 22. 23 sowie die Fragmente Nr. 20. 21. 25 im Museo nazionale). Den Ambo des Domes hielt Gerola für aus zwei Sarkophagdeckeln gefertigt (vgl. G. Tura, FR. 7 [1912] 271), was irrig sein dürfte; der Ambo wurde 1913 wieder zusammengesetzt. Der Stil und die Stellung der Ambonen innerhalb der Skulptur Ravennas ist eingehender noch nicht behandelt worden. Eine Rekonstruktion gibt Orlandos (556 Abb. 522 [nach Rohault de Fleury]).

FUNDE: DIE PILASTERKAPITELLE DES MUSEO ARCIVESCOVILE

Die beiden im erzbischöflichen Museum verwahrten Pilasterkapitelle mit den vier Evangelistensymbolen und der Inschrift auf dem Abakus: PETRUS EPISC *(opus)* S*(an)*C*(ta)*E RAVEN̄ *[Raven(na)t(is)]* (1) ECCL*(esiae)* COEPTUM OPUS*(a fund)*AMENTIS IN HONORE S*(an)*C*(to)*R*(u)*M PERFECIT (vgl. CIL. 11 Nr. 265 mit älterer Bibliographie und irriger Lesung: (1) Ravennat(is); Diehl Nr. 1798 a und b; Garrucci, Storia 6 Taf. 408, 1–3. Olivieri Farioli, Corpus 3,34 f. Nr. 47. 48 Abb. 46. 47; Bd. 1, Abb. 40. 41).

Eines von ihnen trägt seitlich ein dem Innern der Erzbischöflichen Kapitelle ganz entsprechendes Monogramm und es ist demnach mit *Petrus* aufzulösen.

Diese Kapitelle gehörten nicht zum Oratorium, sondern sie wurden, wie Gerola (Ripristino 120) und Ricci (Tavole storiche 5, 7 ff.) erwiesen haben, 1734 aus dem Fußboden der Ursiana hervorgezogen und im Arcivescovado zu Seiten der Tür zum Andreas-Oratorium, die anstelle der Apsis im 18. Jahrhundert eingebrochen wurde, angebracht; bezeugt vor allem Mitte des 18. Jh. durch Domenico Barbiani (Ms. Classense, Mob. 3, cass. sin. A, 14, vgl. Ricci, Tavole storiche 5, 9 und Anm. 2). Nach Buonamici (Taf. E) steht das gut erhaltene Pilasterkapitell als Nr. 3 am Boden links von der Tür, die anstelle der Apsis eingebrochen war, nach Taf. H stand das zweite, stark beschädigte Kapitell am Boden neben der heutigen Eingangstür zum erzbischöflichen Museum. Also auch hieraus ergibt sich deutlich, daß beide Kapitelle mit dem Steinmaterial aus der Ursiana hierher gebracht und nicht aus der Kapelle stammen. Beide Kapitelle gehören zusammen; wie die Inschrift über beiden fortläuft, so ist es auch mit der Darstellung: das linke hat die Symbole der Evangelisten Lukas und Matthaeus, das rechte von Markus und Johannes; letzteres Kapitell ist leider durch seine spätere Wiederverwendung sehr stark beschädigt. Die Kapitelle gehören dem Typus der Zweizonen-Kapitelle an, aber als die einzigen Beispiele mit windbewegtem Akanthus in der unteren Zone mit gegenständig umgewehten Blättern; den Blättern nächstverwandt in der Wendung und im Blattschnitt sind jene des Kapitells Nr. 745 im Museum in Konstantinopel (vgl. Kautzsch, Kapitellstudien 145 Nr. 462 Taf. 29, wo die ravennatischen Exemplare nicht erwähnt werden). Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Pilasterkapitelle k/pler Arbeit sind. Wahrscheinlich hat man die Inschrift und das Monogramm des Bischofs Petrus nachträglich erst in Ravenna angebracht. Das Stück datiert damit auch das verwandte konstantinopler Stück auf den Beginn des 6. Jh., welches Kautzsch a. O. möglicherweise als nach der Mitte des 5. Jh. entstanden angesehen hatte. Wohl stammen beide Pilasterkapitelle von einem ‚monasterium' oder Oratorium, das beim Episcopium lag oder an die Ursiana anschloß, von Bischof Petrus II. (494–518/9) erbaut wurde und mehreren Heiligen geweiht war.

ANNEXE

Da die Kathedrale und das Episcopium unmittelbar benachbart waren, ist mitunter die Zugehörigkeit eines Raumes zur Kathedrale oder dem Episcopium nicht klar zu entscheiden, da letztlich beide einen einzigen Komplex bilden. Doch dürften folgende Räume eher zur Kathedrale als zum Episcopium zu rechnen sein:

SECRETARIUM

Gregor. Magn. ep. 3,56 (Johanni episcopo Ravennati) = PL. 77,650 ff.; vgl. Jaffé-Loewenfeld, Nr. 1259) [593 Juli]:

Gregorius Johanni episcopo Ravennati. . . . Ne in secretario ipso cum pallio deinceps sedeat. . . . scripsit nobis pallio te non nisi post dimissos de secretario filios Ecclesiae, et missarum tempore, atque in litaniis uti solemnibus, verbis aliquid te usurpasse contra generalis Ecclesiae consuetudinem apertissima veritate professus (666). *De secretario autem, quod fraternitas tua resedisse cum pallio, et filios Ecclesiae suscepisse et fecit et excusavit, nunc interim nihil querimur, quia synodorum sententiam sequentes, minores culpas quae negantur ulcisci recusamus. Hoc tamen quia semel et iterum sit factum cognovimus, sed fieri ulterius prohibemus* (667).

Die Funktion als Sakristei ist hier eindeutig gegeben, wie es z. B. auch noch hervorgeht aus der vita B. Alcuini, zitiert bei Du Cange 7,386: *Custos denique sepulcri S. Martini, providebat qui ceram et vestimenta omnia quae ad ipsam basilicam pertinebant, intrans cum candela accensa Secretarium, quo ista servabantur.* Sowie weiter im Ordo Romanus, Du Cange 7,386: *Cum vero Ecclesiam introierit Pontifex, non ascendit continuo ad altare; sed prius intrat in Secretarium sustentatus a Diaconibus.*

Wohl handelt es sich um denselben Raum, dessen Name später in Ravenna als *sacrarium* nachzuweisen ist. Dagegen dürfte es nicht richtig sein, das *secretarium* mit dem *salutatorium* gleichzusetzen, wie es Zirardini vorgeschlagen hat (Edifizi sacri 26. 31 f.), da ja Agnellus deutlich zwischen beiden zu seiner Zeit vorhandenen Räumen unterscheidet.

SACRARIUM

Agnell. LP. 161. 162 v. Johannis, HE. 382 [778–785]:

161. ... *et ierunt omnes in ecclesia cum eo, et sederunt in sacrario, usque dum nuncius desursum venit, rogaret, ut omnes ascenderent, ut mos est. Et invenerunt litigantem pontificem* ... 162. *Igitur quadam die dum praedictus pontifex post tribunal ecclesiae resideret cum sacerdotibus et multi ex plebe,* ...

Der Raum lag also östlich der Apsis der Ursiana, wahrscheinlich in jenem Trakt, der nördlich an denjenigen anschloß, in dem sich das bischöfliche Oratorium und auch die bischöfliche *mensa* befand.

Wie so oft scheint derselbe Terminus Räume mit verschiedener Funktion bezeichnet zu haben. Die allgemeine Definition gibt Walafrid Strabo (de reb. eccl. 6 = PL. 114, 926): *Sacrarium dicitur, quia ibi sacra reponuntur et servantur* – also eine weitreichende Zweckbestimmung, daher auch griechisch ἱεροθήκη .

Es entsprechen sich daher *tabularium, scrinium, archivum* sowie *secretarium* und *diaconicum*. Für den speziellen Brauch in Ravenna geben wohl am besten zwei Stellen Aufschluß, Gregor. Magn. (in sacram. p. 69 = PL. 78,86): *Et expectant Pontificem, vel qui vicem illius tenuerit: qui dum veniens de Sacrario processerit ante altare ad orandum,* ... Im Ordo Romanus: *Processionem coram Episcopo acturis, a Custode Ecclesiae in Sacrario ornamenta praebenda sunt.* Es scheint also der zelebrierende Klerus im Sacrarium mit den liturgischen Gewändern bekleidet worden zu sein, die dort verwahrt wurden, neben anderen Kultgegenständen. So geht der ravennatische Bischof in die Kirche und zuerst sogleich, vor dem Gottesdienst in das *sacrarium* (zum ganzen Du Cange 7,261 s. v. m. Quellen). Höchstwahrscheinlich ist es derselbe Raum, der Ende des 6. Jh. in einem Brief Gregors d. Gr. an Erzbischof Johannes von Ravenna (PL. 77,650 ff.) *secretarium* heißt.

BAPTISTERIUM DER KATHEDRALE

GRÜNDUNG UND SCHRIFTQUELLEN

Die Hypothese, das Baptisterium sei nicht von Ursus erbaut, sondern das umgewandelte Laconicum einer römischen Therme, wurde vor allem vertreten von C. Ricci (AM. Romagna 3. Ser. 7 [1889] 268 ff., zuletzt Tavole storiche 2,4 ff.), von der älteren Lokalforschung ausgehend; wohl zuerst zurückgewiesen von A. de' Capitani d'Arzago (44 f.), sodann von Bettini (Battistero 41 ff.), besonders Mazzotti (Cripta 44; ders., Corsi [1961] 255; zuletzt am ausführlichsten von Kostof 14 ff.). Das älteste Niveau ist –3,00 m unter dem heutigen und auf ihm konnte F. Lanciani die ursprüngliche Piscina feststellen; es entspricht damit genau dem Ursus-Niveau des Domes (–3,55 m), da das heutige Niveau des Baptisteriums um 0,50 m niedriger als das heutige des Domes ist, zweifellos das wichtigste Argument gegen die These Riccis. Da das Baptisterium, wie häufiger in Italien (und überhaupt im Westen), an der Nordseite der Bischofskirche liegt (vgl. Deichmann, RAC. 1,1159), die Bischofskirche wiederum in vielen Fällen an der Peripherie der antiken Städte und, wie in Ravenna, unweit der Mauern errichtet wurde (vgl. S. 4), wäre es ein eigentümlicher Zufall, wenn die Lage einer Therme all diesen Gegebenheiten entsprochen und man sodann die Lage der Bischofskirche danach ausgerichtet hätte; vielmehr muß der Vorgang umgekehrt vor sich gegangen sein, indem die Bischofskirche als die primäre die Lage des Baptisteriums bestimmt hat. Folglich zwingen die genannten Indizien dazu, die Errichtung des Baptisteriums unter Ursus vorauszusetzen, wenn auch die Vita des Ursus bei Agnellus keinen Anhalt für die Errichtung eines Baptisteriums während dessen Pontifikat gibt.

Umfangreiche Arbeiten am Baptisterium unter Bischof Neon (um 458) gehen aus Agnellus (Agnell. LP. 18,28 v. Neonis, HE. 292, TR. 77 f.) hervor: *Fontes Ursiana ecclesia pulcerime decoravit. Musiva et auratis tesselis apostolorum immagines et nomina camera circumfinxit, parietes promiscuis lapidibus cinxit. Nomen ipsius lapideis descriptum est helementis.*

Cede vetus nomen, novitati cede vetustas.
Pulcrius ecce nitet renovati gloria fontis.
Magnanimus hunc nanque[1] *Neom*[2] *summusque sacerdos exquoluit*[3]*, pulcro conponens omnia cultu.*

1 *namque* Diehl 2 *Neon* Diehl 3 *excoluit* Diehl Ricci (Tavole storiche 2,4 f.) hat *exquoluit / excoluit* mit *exsolvit* ersetzen wollen; andere seiner Emendationen und Worterklärungen widerlegt bei Kostof (13 f.).

Inschrift (vgl. CIL. 11 Nr. 255. Diehl, ILCV. Nr. 1840. Buecheler 1 Nr. 320). Die erste Zeile richtet sich nach dem Weihdistichon von S. Pietro in Vincoli zu Rom, unter Papst Sixtus III. (431–440) verfaßt (vgl. De Rossi, ICUR. 2,1,110 Nr. 67; 134,3. Buecheler 2 Nr. 912. Diehl, ILCV. Nr. 974 m. Lit.): ihr entspricht meist wörtlich die Gründungsinschrift auf einem Türsturz der Petrus- und Pauluskirche zu Theveste (Tebessa, vgl. G. B. De Rossi, Bull. Arch. Crist. 3. Ser. 2 [1878] 14 ff., zuletzt Josi, Saecularia Petri et Pauli [1969] 175, mit beiden Texten; zum ganzen C. Caesar, Observationes ad aetatem titulorum latinorum Christianorum definiendam spectantes [Diss. Bonn 1896] 37 f.): die erste Zeile ist in beiden Inschriften wörtlich gleich: *Cede prius nomen, novitati cede vetustas.* Die erste Zeile ist auch in Ravenna bis auf *prius* übernommen, das durch *vetus* ersetzt ist und damit, durch den Gleichklang *vetus – vetustas* einen besonderen, in der spätlateinischen Poesie beliebten Effekt bewirkt. Mit dem zweiten Vers beginnen die wirklichen Unterschiede: der zweite Vers ist in Ravenna auch ein Hexameter, während in Rom und bei der sklavischen Nachahmung in Theveste ein Pentameter folgt, das ganze also aus Distichen besteht. Der ravennatische Text ist gegenüber dem römischen ganz frei, also völlig verschieden gebildet, nicht ohne Originale und echte poetische Erfindungen, wie der heutige Bestand an Weihepigrammen zeigt; vor allem *pulcrius ecce nitet renovati gloria fontis:* hier ist *gloria,* griechisch *δόξα*, eine Eigenschaft Gottes, der Dreieinigkeit und im besonderen Christi, für einen Kultgegenstand in einer Inschrift gebraucht. Das beruht auf einer noch anderwärts nachweisbaren Vorstellung, z. B. kommt ähnliches in einer Grabinschrift zu Salona vor (CIL. 3 Nr. 9586. Diehl, ILCV. Nr. 1523): *quae . . . salutifero Die Paschae gloriosi fontis gratiam con[sec]uta est.* Der Piszina werden demnach gleichsam göttliche Kräfte, nämlich der gloria (*δόξα*) zuteil. Mit dem ersten Teil des römischen Epigramms hat das ravennatische noch annähernd gemeinsam die allgemeine Disposition, nämlich zuerst den Anlaß, die Erneuerung, dann, wem die Weihe gilt *(Petrus/Paulus – fons),* schließlich die laudes für den Gründerbischof.

Der Name *S. Johannis in fonte,* und damit das Patrocinium des Täufers, ist mittelalterlich (Lanzoni, Diocesi 753).

Der Agnellus-Text macht es wahrscheinlich, daß die Inschrift im opus sectile der Wände, wohl über einer der Türen, auf einer Marmortafel angebracht war. Es ist in ihr nur ganz allgemein auf eine Erneuerung des Schmuckes hingewiesen, während Agnellus ausführlicher berichtet: das Kuppelmosaik mit den Aposteln und *promiscui lapides,* womit wahrscheinlich das opus sectile der Wände gemeint ist, gehen nach ihm auf Neon zurück. Ob diese Zuschreibungen auf nicht erhaltene Quellen des 5. Jh. oder ob sie, wie so häufig bei ihm, einer mündlichen, auf eine sich an die Inschriften anschließende, sie frei interpretierende Tradition ohne wirklichen Quellenwert zurückgehen, ist nicht zu entscheiden; am wahrscheinlichsten letzteres, da nach den modernen exakten Untersuchungen Neons Eingriffe in den Baubestand ungleich umfassender gewesen sind als es Agnellus berichtet. – Dieser in den Quellen nicht klare Tatbestand hat dazu geführt, daß über die Arbeiten unter Neon, und damit über die Perioden, denen Bau und Schmuck des Baptisteriums angehören sollen, viele, von einander oft außerordentlich abweichende Hypothesen aufgestellt worden sind: sie alle zu nennen erscheint heute überflüssig, da durch die Untersuchungen am Bau durch G. Gerola (Atti Ist. Veneto 76 [1916/17] 311 ff.), vor allem zuletzt durch Mazzotti, der Baubestand und seine Verbindung mit den schriftlichen Quellen als weitgehend geklärt angesehen werden kann, damit also die meisten Grundfragen als gelöst angesehen werden können.

BAUPERIODEN

Daß die Kuppel nicht zum ursprünglichen Bau gehört und in einer zweiten Periode eingezogen ist, wurde bereits von Gerola festgestellt (Atti Ist. Veneto 76 [1916/17] 311 ff.): die Kuppel bindet nicht in das Mauerwerk des Baptisteriums ein, sondern ist an die Wände des Tamburs angelehnt und ruht nur auf nachträglich in die Wand mit Gips eingemauerten Konsolen auf. Außerdem fanden sich hinter den Kuppelzwickeln Reste eines Stuckgesimses (h = 0,11 m), das eine Zone von rotem Stuckputz darunter abschloß; was als sicheres Zeugnis dafür anzusehen ist, daß dieser Teil der Wand ursprünglich sichtbar und über dem horizontalen Gesims der Flachdecke war, deren Balken auf der Umfassungsmauer aufruhten. Durch Nichtbeachtung dieser grundlegenden Ergebnisse kamen daher zu irrtümlichen Resultaten für die Geschichte des Baus u. a. A. W. Bijvanck (Mededeel. Nederl. Inst. Rome 8 [1928] 77 ff.), Bettini (Battistero 42 f.), Nordström (32 f.); ergebnislose Nachforschungen führen Casalone (208 ff.) zu gänzlich irrigen Folgerungen. Nach der abermaligen Auffindung des Gesimses durch Mons. Mazzotti im Juli 1960 und damit der vollen Bestätigung der Forschungen Gerolas, kann diese Frage als definitiv gelöst betrachtet werden (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 264 ff. Abb. 5): das Gesims mit dem Muster eines einfachen Schlingbandes (Abb. 17) wurde bei der Einziehung der Kuppel mit Gipsmörtel bespritzt und stellenweise ganz verdeckt; mit dem Muster ist nichts wirklich zu vergleichen in den anderen Stucks des Baptisteriums in der Fensterzone (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 267 Abb. 6). Die von Mazzotti untersuchte Stelle befindet sich in der Ecke rechts vom kleinen Südost-Fenster des Tamburs: das Gesims ist 0,60 m nach rechts und 0,55 m nach links hin erhalten und liegt 1,00 m über dem Ansatz der Kuppelzwickel, ca. 8,00 m über dem heutigen = 11,00 m über dem ursprünglichen Boden. Da der Kuppelscheitel auf ungefähr 11,60 m über dem heutigen Boden liegt, wurde das Rauminnere durch die Einziehung der Kuppel um etwa 3,75 m, also um etwa ein Drittel der bisherigen Höhe erhöht. – Dagegen sind die Blendarkaden des Erdgeschosses und der Fensterzone im Innern nicht spätere Zufügungen, wie u. a. Verzone (75 ff.) vermutet (eine Veränderung der Arkaden nahm Casalone 213 ff. Abb. 9 an), sondern ursprünglich (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 268 ff.): die Zugehörigkeit der Blenden zur ersten Bauperiode erweisen:

1. die Mauerstärke des Tamburs in der Höhe des Stuckgesimses von 1,00 m, denn sie ist gleich der Wandstärke in der Fensterzone und der Blendentiefe = 0,60 m + 0,40 m.

2. das Mauerwerk der unteren Blenden bindet in die Außenwände ein (vgl. S. 22).

Folglich ergeben sich in den zwei Haupt-Bauperioden:

1. Gründung des Bischofs Ursus, Ende 4. Jh., wahrscheinlich geweiht (zusammen mit der Kathedrale) am 13. April 385 (vgl. S. 3): Oktogon mit vier Ecknischen und in zwei Geschossen der Wand im Innern vorgelagerten Blenden; Eindeckung mit einer Flachdecke (vgl. Plananhang).

2. Zeit des Bischofs Neon (nachzuweisen im Jahre 458): Einziehung einer Kuppel über Konsolen in den Oktogonecken, unmittelbar über den Ecksäulen des

oberen Blendengeschosses; außen Erhöhung des Kuppeltamburs (vgl. S. 23). Dieser Periode gehört wahrscheinlich der ganze Schmuck des Innern an (vgl. bes. Bd. 1 138 ff.).

Die Hypothese Nordströms (34 m. Anm. 3), die Kuppelmosaiken seien unter Peter Chrysologus, also etwa zwischen 430–451, entstanden, ist nicht allein durch diese Bauperioden widerlegt, deren zweite klar durch die Inschrift des Neon datiert wird, sondern auch dadurch, daß sich seine Interpretation der Taufpredigt (serm. 160) des Petrus Chrysologus als irrig erweist, da Nordström sie isoliert und nicht im Zusammenhang mit den anderen Jordan-Deutungen der altchristlichen Literatur behandelt hat (vgl. S. 34 f.).

SPÄTERE SCHICKSALE

Auf Erneuerungen, vor allem in den Mosaiken, hat man aus den nur sehr schadhaft erhaltenen, z. T. willkürlich ergänzten Monogrammen zwischen den Tituli-Inschriften der Nischenbogen in Mosaik geschlossen:

1. unter Bischof Petrus II. (494–518), indem man ein Monogramm mit *Petrus episcopus* auflöste, bei dem aber nur die Buchstaben EPS wirklich gesichert sind (vgl. S. 30);

2. unter Maximian (546–556), auf Grund eines weiteren Monogramms, das sich aber gänzlich von den gesicherten Beispielen von Mongrammen dieses Bischofs am Elfenbeinthron und auf einem Kämpfer, heute ebenfalls im erzbischöflichen Museum, unterscheidet (vgl. dazu Ricci, Tavole storiche 2,9 und 33 ff., sowie zuletzt Mazzotti, Corsi [1961] 272 ff., vor allem gegen Casalone 242 ff. m. Abb. 31, wo die Rekonstruktion des vermeintlichen Zustandes unter Maximian gezeichnet ist, dem sie einen Umbau der inneren Blenden und damit die Stucks und die Mosaiken des unteren Geschosses zuweist, welche Hypothese bereits Ricci, Tavole storiche 2,9 aus stilistischen Gründen als unmöglich erwies). Die fragmentarische Erhaltung und damit unsichere Lesung aller Monogramme in den Mosaiken des unteren Geschosses schließen auf sie gründende Zuweisungen aus (so auch Kostof 19).

Auf Arbeiten unter Erzbischof Theodorus (677–688) weist das Bronzekreuz des Daches mit der Inschrift: *De donis Dei et* s̄(an)c̄(ta)ē *Marie Felex et Stephanus optulerunt temporibus DN Theodoro Apostolicum* (vgl. Sangiorgi 143 ff., zuletzt Mazzotti, Corsi [1961] 274, sowie Kostof 19 f. 142, mit der Inschrift des Priors Grossi [1765] auf der Rückseite). Das Kreuz (Maße: 0,63 × 0,48 m), das bei den Restaurierungsarbeiten des Daches im Frühjahr 1963 abgenommen und nunmehr im Baptisterium verwahrt wird – es ist auf einem umgekehrten ionischen Kapitell der Arkaden der Fensterzone, wo in der Tat eines fehlt, montiert (Abb. 32) – läßt auf eine Dachreparatur schließen und zwar, wie wir vermuten möchten, gleichzeitig mit einer solchen an der Ursiana, wo vom Apsisdach ein Bleiziegel mit der Inschrift Erzbischofs Theodor erhalten blieb, heute im erzbischöflichen Museum (Bd. 1, Abb. 20).

Ein zweites, auf –1,75 m liegendes Fußboden-Niveau (vgl. Ricci, AM. Romagna 3. Ser. 7 [1889] 282 f. und Tavole storiche 2,5, der es Neon zuweist; ihm folgt Bettini, Battistero 51) läßt auf eine Periode zwischen der Anlage der Domkrypta (977) und des Campanile (1038) schließen, auf Grund des entsprechenden Niveaus der Kathedrale (–2,25 m; vgl. Mazzotti, Cripta 44 f.). – Auf dem nächsten Niveau (–0,50 m vom heutigen) stehen die Säulen der unteren Blendarkaden; entgegen der früheren Meinung, daß diese Bodenerhöhung zwischen 1571 und 1573 zu datieren sei (vgl. Sangiorgi 19) ist sie nach Mazzotti (Corsi [1961] 274) auf Grund der Mörtelzusammensetzung nicht nach dem Ende des 12. Jh. anzusetzen (zum ganzen S. 22).

Restaurationsarbeiten sind nach einer erzbischöflichen Anordnung von 1566 anzusetzen; 1753 wurden zwei Fenster geöffnet (Kostof 144, Doc. 2), woraus zu schließen ist, daß die antiken Fenster zumindest zum größten Teil geschlossen waren: in der Visitatio vom 30. 10. 1612 sind dann „tres fenestras vitreas quadratas" genannt (Kostof 146, Doc. 7), also vorher hatte man die rundbogigen durch rechteckige Fenster ersetzt. In der Visitatio vom 9. 7. 1606 ist sodann die heute noch vorhandene, wohl in der 2. Hälfte des 16. Jh. entstandene Piscina mit der eingebauten frühchristlichen Kanzel beschrieben („In huius templi medio Fons aque Baptismalis existit, eadem octangulari figura et amplitudine singulari, ejus latera marmoreis, et porphireticis Tabullis inter se coherentibus constructa s. t. Adheret Sacro Fonti ex ea parte qua aspicitur aditus marmoreum pulpitum . . ." Kostof 146, Doc. 5; ein Irrtum ist es, daß diese „romanisch" sei wie bei Bettini, Battistero 41). Ebenso dürfte die Türumrahmung schon dem 16. Jh. angehören (Mazzotti, Corsi [1961] 274). Vor dem Ende des 17. Jh. wurden zwei der Nischen abgetragen, da im Plan von Ciampini nur noch zwei vorhanden sind (Vetera monimenta 1 Taf. 69; Ricci, Tavole storiche 2, 15 Abb. 5 Reproduktion Abb. 15). Unter dem Prior Prospero Grossi ist 1741 das erste Mal davon die Rede, daß

Teile des opus sectile in Malerei ergänzt waren; 1751 ergänzte man ein Stück in Gips (Kostof 147 f., Doc. 9. 11) und unter demselben Prior wurde 1765 der Dachstuhl völlig erneuert, wie eine Inschrift auf der Rückseite des bereits erwähnten Kreuzes des 7. Jh. besagt (vgl. Sangiorgi 142. Kostof 148, Doc. 11).

Umfangreiche Restaurationsarbeiten folgten, unter dem Prior Varneri, zwischen 1785 und 1792 (Ricci, Tavole storiche 2,11 ff., Mazzotti, Corsi [1961] 274; ausführlich bei Kostof 22 ff. 148 ff.): damals wurde die ursprüngliche Verstuckung der Säulen der Galerie abgeschliffen. – Die umfassendsten baulichen Restaurierungen der Neuzeit fanden 1861–64 durch F. Lanciani statt (vgl. die kurze Bemerkung bei Lanciani, Cenni 7). Den Zustand vor der Isolierung von 1876 (vgl. Kostof 27) zeigt Abb. 13 (auch bei Kostof Abb. 11), den nach der Isolierung um 1900 Abb. 14; weitgehende Erneuerung des Mauerwerks unter dem Boden, Ergänzung der beiden über dem Bodenniveau abgetragenen Nischen (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 262); 1860 Erneuerung der Auflagerbogen der Kuppel, indem man die Tonröhren durch Ziegel ersetzte, wobei das originale Mosaik zum größten Teil zerstört und dann völlig erneuert wurde („L'Adriatico" vom 22. 1. 1861, zitiert bei Ricci, Tavole storiche 2,19 Anm. 1. Mazzotti, Corsi [1961] 275. Kostof 33). – 1878 Abnahme und Magazinierung der Reste des opus sectile des Untergeschosses. Die Stucks der Kuppellünetten, die bereits Ende der sechziger Jahre z. T. abgefallen waren, wie unsere Abb. zeigen (Abb. 25 nach J. R. Rahn, Ravenna [1969] Taf. bei S. 8; sie verdeutlicht besser den Zustand als die verblaßten Photographien) wurden 1884 abgeschlagen als vermeintlich barock (vgl. Ricci, Tavole storiche 2,7 und Anm. 1). – 1897–1906 erfolgten umfangreiche Restaurierungen, d. h. eine weitgehende wahrscheinlich z. T. völlige Erneuerung des opus sectile im Untergeschoß, durch das Regio Opificio delle Pietre Dure di Firenze (Ricci, Guida[6] 53); denn im Inventar von 1741 (Kostof 147, Doc. 9) heißt es: „. . . un grande ovato di porfido in faccia alla porta del Battistero e due piccoli ovati posti nel volto vicino all'altare a cornu Epistole di porfido con in mezzo una Lapide de serpentino, ed il restante tutto intrecciato vagamente di porfido e verde antico, benche alcuni di questi volti circondati si vedano o in tutto, o in parte, spogliati . . . ed al presente solamente dipinti per dimostrare colla pittura la nobiltà che prima l'adornavano." Weiter wurde dann manches in Gips 1751 ergänzt (Kostof 148, Doc. 10): es muß ein erheblicher Teil schließlich im 19. Jh. gefehlt haben. 1897/8 bemalte man die Stucks zwischen den Fenstern (nach vielerlei bereits jahrelang vorausgehenden Proben) mit den alternierenden Farben für die Grundflächen und dem finto marmo für die Pilaster, was alles noch heute in starken Spuren vorhanden ist und wesentlich den Eindruck bestimmt, einen antiken Zustand vortäuschend (Ricci, Ravenna e i lavori fatti dalla Soprintendenza dei Monumenti nel 1898 [1899] 35. Corriere di Romagna v. 6. 12. 1897. Kostof 28). 1904 vertiefte man innen um die Wände das Niveau auf die Höhe des mittelalterlichen Fußbodens, die später auf dieses Niveau gesetzten Säulen freilegend (Kostof 29, nach Einsicht in die Zeichnungen Maiolis bei Mons. Mazzotti, die jedoch dem Archiv der Soprintendenza dei Monumenti gehören). Konsolidierungsarbeiten, vor allem an den Außenwänden durch C. Cappezzuoli, zwischen 1937–39 (Cappezzuoli, Le Arti 17 [1938] 531 ff.; FR. N. Ser. 46[1938] 63 f.). 1960 führten Arbeiten an der modernen Piscina zur Entdeckung einer reliefierten, jedoch nur teilweise erhaltenen Schrankenplatte mit Kreuz und Lamm durch Mons. Mazzotti (vgl. Corsi [1961] 275 f. Abb. 10), 1963, April–Juni, Neueindeckung des Daches und nochmalige genaue Untersuchung des Tamburs durch Mons. Mazzotti. – Die Mosaiken S. 27 f.

ARCHITEKTUR

Maße des Oktogons: größte äußere h = 15.40 m; Höhe des Gesimses = 12.49 m; Innenmaße: größte Breite 14.45 m, Breite ohne Nischen = 12.10 m; Oktogonseiten (außen) l = 5.02–5.30 m (Mazzotti, Corsi [1161] 258 ff. sowie die Maße bei Kostof Abb. 1–6).

Daß die Nischen außen gegenüber den Wänden etwas eingezogen, d. h. abgesetzt waren, bezeugen die Pläne von Ciampini (Vetera monimenta 1 Taf. 69) und der nicht veröffentlichte Plan von Barbiani im Archivio di S. Giovanni in Fonte (Mazzotti, Corsi [1961] 264); das Übergehen der Wände in Nischen ohne Absatz scheint erst ein Resultat der Lancianischen Restauri zu sein (Mazzotti, Corsi [1961] 264). – Der dünnwandige Grundriß, ohne Rechtecknischen zwischen den Rundnischen, unterscheidet sich klar von denen der gewölbten Nischenbauten des 4. und 5. Jh., und so kann man auch keinen Zusammenhang mit den entsprechenden Mailänder Bauten sehen wie dem zugleich auch größeren Baptisterium der Thekla-Kirche, wo sich als einzige Analogie die in die Oktogonecken eingestellten Säulen bieten (vgl. Traversi Abb. 3 sowie Taf. 18; bester Plan bei Mi-

rabella Roberti, Milano romana e paleocristiana [venticinque secoli milanesi, Itinerario 1, o. J.]2. 5: Plan der Ausgrabungen; die starken Unterschiede hervorgehoben auch bei Kostof 52); es gleicht darin den anderen Baptisterien späterer Zeit wie dem außen rechteckig ummantelten von Aquileia mit vier Rundnischen in den Ecken, das zum Kathedral-Komplex der Nach-Attila-Zeit gehört (vgl. Brusin-Zovatto 174 ff. Taf. 7), oder ungewölbten dünnwandigen Oktogonal-Bauten wie dem Baptisterium zu Grado aus der Zeit des Bischofs Probinus (569/70, Brusin-Zovatto 399 ff. m. Plan Abb. 3). Es könnte sich also gleichsam um den Prototyp einer frühchristlichen Abart des Nischenzentralbaus innerhalb des oberitalienischen Bereiches handeln, der Vorgänger in gewölbten Vier-Nischenbauten des 3. und 4. Jh., d. h. mit Rundnischen in den Ecken hatte. Beispiele dafür finden sich in den wohl nicht sehr viel älteren Thermen von Antiocheia (Antioch-on-the-Orontes 1 [1934] 19 ff. Taf. 5). Der Bautypus kehrt wieder im Grundriß des kuppelüberwölbten Baptisteriums, oder eher Heilbades, der Hauptkirchengruppe der Menasstadt, wahrscheinlich vom Ende des 5. Jh. mit dem Unterschied, daß die vier runden Nischen von Säulen flankiert waren, also nicht wie in Ravenna in den Oktogonecken standen (W. Müller-Wiener, Mitt. Deutsch. Inst. Kairo 20 [1965] 134 ff. Abb. 3; 22 [1967] 208 f.).

AN- UND VORBAUTEN, UMGANG

Die meist spätmittelalterlichen Quellen, ausschließlich Urkunden, für das Vorhandensein einer Porticus am Baptisterium hat Casalone (204 ff., wiederholt bei Kostof 38) zusammengestellt, z. B.: *S. Joannis in Fontibus sub porticu Ecclesiae Majoris, sive Ursianae, ubi Baptismus* (Fantuzzi 6,237, von 1547) ... *sub porticu ecclesie Sancti Joannis in Fontibus ante ecclesiam Maiorem* ... (Archivio Notarile Ravennate, Mem. 16, c. 196 v. 197 r., vom 2. 11. 1367). *Ravenne in S. Ravennati Ecclesia sub porticu Baptimatis* (Archivio Notarile Ravennate prot. 20, c. 5 r., vom Jahre 1455). *Actum Ravenne sub portico Baptismi prope portam Ecclesie Catedralis* (Archivio Notarile Ravennate prot. 60, c. 262 v.). Berti (49 f.) vermutete, daß diese Porticus unter Kardinal Aldobrandini abgerissen worden sei, anläßlich der Erbauung der cappella del SS. Sacramento, was vor 1612 geschah (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 263 f.). Eine einfache Vorhalle jungen, nicht näher bekannten Datums, ohne architektonischen Wert, ließ 1781 der Prior Varneri abreissen (vgl. Mazzotti a. O.). – Über Gestalt und Alter der in den spätmittelalterlichen Quellen genannten Porticus sind nicht einmal Vermutungen möglich, da jegliche Spur davon fehlt; Sangiorgi (135 ff.) vermutete mit Recht am ehesten einen Verbindungsgang zwischen Kathedrale und Baptisterium, Gerola dagegen einen wirklichen Umgang, ähnlich dem des Baptisteriums der Arianer (vgl. Studien 120, vgl. S. 252; I monumenti di Ravenna bizantina [1935] Text zu Taf. 3), desgleichen Verzone (75), der eine mit der Kathedrale verbindende Vorhalle, analog wie im Bau der 2. Hälfte des 5. Jh. in Aquileia annimmt, und ausführlicher Begründungs-Versuch eines wirklichen Umgangs bei Casalone (204 ff.). Letztere Thesen wurden abgelehnt von Bottari (Corsi [1960] 2 und 8 f.), da keine Ansatzspuren an den Außenwänden sichtbar sind, ein Kriterium, das nach Mazzotti (Corsi [1961] 264) jedoch nicht stichhaltig ist, weil die Außenschale des Mauerwerks so gut wie gänzlich erneuert ist. Doch spricht gegen das Vorhandensein eines Umgangs nach Mazzotti a. O. die Tatsache, daß niemals in der Erde Spuren gefunden wurden, auch nicht während umfangreicher Erdarbeiten am Baptisterium in den dreißiger Jahren (zum ganzen vgl. auch Kostof 37 ff. m. Lit.).

ZENTRALBAU

Das originale Mauerwerk ist über der Erde nur noch an wenigen Stellen sichtbar, und selbst unter der Erde wurde es teilweise durch Lanciani erneuert (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 262, nach Liber Chronicus des Baptisterium-Archivs). Eine Unterscheidung ist zudem dadurch erschwert, daß die Restauri mit Ziegeln in den Originalmassen durchgeführt wurden und nach fast 100 Jahren Abstand von den Arbeiten das moderne Mauerwerk durch starke Verwitterung vom originalen kaum zu unterscheiden ist. Frei liegendes Original-Mauerwerk ist zweifellos jenes der unteren Tamburzone (innen), sowie außen die entsprechenden Ecklisenen. Neuaufbau der Apsiden 1864 und 1881 (Altarnische; vgl. Sangiorgi 11). – Zum Mauerwerk des Tamburs vgl. S. 23 f.

Unteres Geschoß. Außen sind die Wände glatt, ohne Wandvorlagen, wie sie sich etwa an den Ecken des Baptisteriums der Mailänder Theklakirche finden.

Ursprünglich führten zwei Türen ins Innere: eine tiefer als die heutige an derselben Stelle, eine weitere in der Nordwest-Wand (Lanciani, Cenni 7: „oltre la porta attuale anticamente v'era una seconda a sinistra

del nicchione rivolto a ponente chi riguarda l'edificio all'esterno").

Auf dem ältesten Niveau (–3,00 m) finden sich in den Oktogonecken noch die acht Postamentbasen der unteren Säulen mit einer Höhe von ca. 0,42 m (Mitteilung Mazzotti, weiteres bei Lanciani, Cenni 8, der sie bei seinen Ausgrabungen 1862/3 festgestellt hat). Die heutigen Säulenbasen stehen auf einem späteren, unter dem jetzigen auf –0,50 m eingezogenen Niveau und sollen von einer wohl nicht kontinuierlich verlaufenden Fundamentmauer unterfangen sein. Beim Einsetzen der Säulen auf diesem Niveau sollen die unteren Arkaden um 0,40–0,60 m verkürzt, das Mosaik also abgeschlagen und die Kämpfer um dieses Maß höhergesetzt worden sein (Mazzotti, Corsi [1961] 262. 274). Folgendes weist darauf hin: hinter der Säule rechts vom Eingang ragen aus der Wand Bruchstücke, wohl eines Blockes, vielleicht also des Kämpfers; die Reste reichen hinab bis zur unteren, aus drei Streifen bestehenden Inkrustationsleiste, die unmittelbar über den eingemauerten Nischenkämpfern liegt. Der Kämpfer über dem Kapitell ist rechts abgeschnitten und damit erweist sich, daß er ursprünglich für eine andere Stelle bestimmt gewesen ist. Bei dem Kämpfer links vom Eingang ist wohl die untere Platte ganz erhalten, die Schräge der Rückseite jedoch roh senkrecht abgearbeitet. Es kann also kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß man die Kämpfer, die sicher frühchristlich sind (eine östliche Herkunft erscheint nicht ausgeschlossen), hier wiederverwendet hat und sie ursprünglich zu einem anderen Bau gehört haben dürften. Möglicherweise hatte der Bau einst einfache Platten als Kämpfer, die vom Mosaik überdeckt gewesen sein könnten. Im übrigen ist zu vermerken, daß keiner der Kämpfer ganz den Bogenansatz unterfängt; dieser steht meistens hinten über.

Ebenso gehören sicher nicht Schäfte und Kapitelle zu den beiden frühchristlichen Perioden des Baptisteriums, denn sie haben einen geringeren Durchmesser als die noch auf dem ursprünglichen Niveau in situ stehenden Postamentbasen (Lanciani, Cenni 8). Die nicht allseitig ausgearbeiteten Kapitelle gehörten vielleicht zu Wandsäulen eines älteren Zentralbaus; sie sind in antoninische bis severische Zeit zu datieren (gänzlich irrig ist die Annahme von Casalone, 215, sie seien für den Ursusbau hergestellt und zuerst in den oberen Blendbogen eingesetzt gewesen).

Dieser schwere Eingriff, der auf der Niveauerhöhung beruhte und die Verkürzung der Arkaden sowie das Einsetzen anderer Säulen umfaßte, ist mittelalterlich, aber nicht später als das Ende des 12. Jh. (Mazzotti, Corsi [1961] 274: Mazzotti hat den gleichen mittelalterlichen Mörtel zwischen Kämpferblöcken und Bogenanfängen und in der die heutigen Ecksäulen tragenden Mauer im Boden feststellen können).

Die unteren Blendarkaden sind in die Umfassungsmauern in das in diesen vorgesehene Bogenauflager in einem zweiten Mauervorgang eingesetzt, wie es aus einer Notiz Corrado Riccis hervorgeht, die sich heute bei Mons. Mazzotti befindet (Corsi [1961] 268 f.): „Battistero, magio 1905, lavori. Gli archi (d. h. der unteren Blenden) adorni di musaico penetrano nel muro per 15 centimetri e furono fatti dopo costrutto il muro ottangolare in cui s'innestano (C). Ciò è evidente perchè la curva B-B ha l'estradosso liscio e formato di mattoni intatti, mentre è chiaro che sarebbero spezzati quando si fosse fatto dopo l'arco A. Invece il muro fu eseguito in modo da servire da centine" (die Buchstaben beziehen sich auf die den Sachverhalt veranschaulichende Zeichnung Riccis, deren Veröffentlichung sich Mons. Mazzotti zu gegebener Zeit vorbehalten hat).

Es handelt sich also um eine eindeutige Probe für die Gleichzeitigkeit von Wand und Wandvorlagen. Die Mauer wurde dort, wo der Bogen aufliegen sollte, als Bogenauflager zurückgesetzt (serviva da centine) und zugleich griff damit der Bogen, nachdem man höher aufgemauert hatte, in die Tiefe der Mauer ein. Es ist eine Baupraxis, die allgemein, auch zum Auflager von Tonnengewölben, bis in die jüngste Zeit üblich gewesen ist. Der Sachverhalt ist auch auf den Photographien zu erkennen, die nach der Ablösung der Mosaiken aufgenommen wurden. Die mit Mörtel ausgefüllte Fuge, die über dem Stuckgesims zwischen Blenden und Umfassungsmauer sichtbar wird (vgl. Sangiorgi 16), erklärt sich abermals aus den Phasen des Bauvorgangs, und ist daher kein Argument für die Hypothese zweier Perioden (wie sie hierauf fußend Casalone 212 annimmt, ebenso wie Kostof 41, der Riccis Notiz nicht richtig versteht und irrig deutet; vgl. dazu unsere Richtigstellung BZ. 61 [1968] 109 f.). – Restaurierungen vgl. auch S. 19 f.

Blendarkaden, Fenstergeschoß. – Während die Basen der Säulen in den Ecken freistehen, binden die der Blenden um die Fenster in die Umfassungsmauer ein und erweisen damit a priori die Zugehörigkeit nicht nur dieser, sondern aller Blenden zum Ursusbau (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 269 ff.). Die Schäfte bestehen aus verschiedenem Material, sollen aber nach Mazzotti (Corsi [1961] 258) ursprünglich verstuckt gewesen sein, ebenso wie die zugehörigen Kapitelle (vgl. S. 20). Die ionischen Kapitelle mit trapezoidem Kämpferstein mit in einer Kehle ausschwingendem Profil entsprechen gut der Wende vom 4. zum 5. Jh. (irrtümlich: ionisches Kämpferkapitell, Deichmann, Studien 47; über das System der Ordnungen im Anschluß an den Kanon der oströmischen Emporenbasilika vgl. Deichmann, RM. 55 [1940] 121 f. Anm. 4). – Doch sind

diese Kämpfer mit einer Art Karnies-Profil nicht die ersten bekannten (wie Kostof 54, sie gleichzeitig mit S. Giorgio Maggiore in Neapel zitierend, annimmt), sondern Vorgänger waren schon Karnies-Kämpfer in Kos (vgl. L. Morricone, Boll. d'Arte 35 [1950] 231 ff. Abb. 51. 52. 54–57, der sie „nach dem 3. Jh." datiert). Für das Arkadensystem des oberen Geschosses mit breiterer und höherer mittlerer Arkade als spätantiker Erscheinung (vgl. Dyggve, Palatium 24) bietet das beste Vergleichsbeispiel das Nordtor von Ruṣāfa, das justinianisch ist (vgl. die neueste Rekonstruktion von W. Karnapp in: Kollwitz, Grabungen in Resafa 49 Abb. 2). Da bis in das 4. Jh. die erhöhte Arkade nicht von Arkaden, sondern von Interkolumnien mit Architrav flankiert wird, scheint sich hier das älteste Beispiel nicht nur für dieses Motiv, sondern für die in zwei Geschossen durchgeführten Blendarkaden überhaupt zu bieten: wohl ist z. B. im Mausoleum Diokletians zu Split eine Blendarchitektur auf Vollsäulen in zwei Geschossen ausgebildet, aber ausschließlich mit Architrav (vgl. G. Niemann, Der Palast Diokletians in Spalato [1910] 74 f. Taf. 12 und 13. E. Hébrard – J. Zeiller, Spalato, Le palais de Dioclétien [1912] Taf. nach S. 72); die Vorstufen hierfür liegen wieder im 3. Jh. – Über die Scheinarchitektur im Stuckrelief des Fenstergeschosses vgl. S. 44. Die Blendarkaden in zwei Geschossen übereinander haben häufiger dazu Anlaß gegeben, das System mit dem der Emporenbauten zu vergleichen, bzw. sogar damit unmittelbar zu verbinden (quasi a simulare un portico; immaginario matroneo, Galassi, Roma o Bisanzio 37 und 34; precedente stilistico di S. Vitale, Bettini, Battistero 55).

Daß die verschiedenen vertikalen Schichten dieser Wand der Fenster unklar bleiben und keine perspektivische Illusion erzeugen, liegt an den unvollkommenen, in den Stuckreliefs verwandten perspektivischen Mitteln (S. 44), nicht an einer vermeintlichen Desintegration (Kostof 118 f., wo weiter noch festgestellt wird, daß die Wandschichten der unteren Zone visuell nicht mit jenen der oberen verbunden werden könnten – was ein rein subjektiver Eindruck ist, da die verschiedenen Schichten in beiden Geschossen sehr wohl unterscheidbar bzw. zu verbinden sind).

Die Tambur-Zone. – Auf der Innenseite des Tamburs wird ca. 0,42 m über dem Stuckgesims (Abb. 16. 17) der ersten Periode ein Wechsel des Mauerwerks sichtbar, das jedoch keine genaue Aufnahme der Flucht ermöglicht: wahrscheinlich reichte nur bis hierhin der Tambur des Ursusbaus und es begann hier das Zeltdach. Es folgt darauf Mauerwerk mit einem anderen Mörtel bis zum Auflager des Zeltdaches. 0,18 m über der Fuge springt innen ein etwa 0,60 m hohes, 0,50 m tiefes Ziegelgesims vor, das ganz nahe an die Kuppelrundung heranreicht, aber nicht an sie anschließt und auf ihr aufruht, sondern abgesetzt ist (Abb. 2,3) (vgl. zum ganzen Gerola, Atti Ist. Veneto 76 [1916/17] 311 ff., sowie Mazzotti, Corsi [1961] 266 f.): während Gerola letzteres als Gesims, als ein „rinfianco" der Kuppel, ansah, hat Mazzotti es mit Recht als den Boden des Laufstegs im Dachboden erkannt, zu dem man durch die kleinen fensterartigen Öffnungen im Tambur gelangte (Mazzotti, Corsi [1961] 257 Abb. 2 und 3) und von dem aus man vor allem die Seile der von der Kuppel im Innern herabhängenden Lampen bedienen konnte (vgl. S. 24). Der Laufsteg ist von der Kuppel abgesetzt, damit sich auf die leichte, gefährdete Konstruktion keine Last übertrug. – Es folgt auf der Quote +10,30 m (heutiges Niveau) im Innern ein Mauerrücksprung von 0,10 m, sodann geht das Mauerwerk im Innern glatt und homogen bis zum Balkenauflager. – So klar die Struktur des Mauerwerks im Innern erscheint, so schwierig ist eine Analyse außen (vgl. vor allem Gerola, Atti Ist. Veneto 76 [1916/17] 312 ff., Architettura deutero-bizantina 82. Mazzotti, Corsi [1961] 267 f.): es steht fest, daß außen die Blenden in einer späteren Periode von 0,35 m auf 0,10 m Tiefe reduziert worden sind, doch ist für diese Änderung keine durchgehende Höhenquote erkennbar. Einige Lisenen scheinen ganz erneuert worden zu sein, wahrscheinlich als man das Kranzgesims der Ursuszeit und etwas von dem Mauerwerk darunter abgebrochen hatte: denn sie zeigen nach Mazzotti a. O. z. T. völlige Kontinuität mit dem Mauerwerk in den Blenden. Das Mauerwerk geht sodann ohne Absatz gleichmäßig bis zu den kleinen Blenden unter dem Dach durch. Eine persönliche Kontrolle, gemeinsam mit Mons. Mazzotti, am 6. Mai 1963, als das Dach des Baptisteriums abgedeckt und daher alles auf das beste zu untersuchen war (einschließlich Sonden im Mauerwerk), hat bestätigt, daß das spätere Mauerwerk am Tambur bis zum Rundbogenfries homogen, also über dem Mauerwerk der Ursuszeit nur eine weitere Periode sichtbar ist. Da das Mauerwerk am ehesten dem im 5. Jh. in Ravenna gleicht, hat Mazzotti (Corsi [1961] 276) dieses Mauerwerk und damit den Kuppel-Tambur bis zum Dachansatz der Zeit des Neon zugewiesen (vgl. dazu schon BZ. 61 [1968] 111), ebenso wie in seiner ersten Veröffentlichung Gerola (Atti Ist. Veneto 76 [1916/17] 311 ff.). Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß der hohe Tambur die Kuppel aus leichtem Material schützen und, ohne diese zu belasten, als Auflager des Daches dienen soll; daher wurde auch der Laufgang wie ein vorkragendes Gesims von der Kuppel abgesetzt. Diese sicheren Zweckbestimmungen des Tamburs sprächen nun in der Tat für eine Datierung zusammen oder bald nach der Eindeckung des Baptisteriums mit einer Kuppel. Doch sind die anderen Faktoren, die das ganze dem Mittelalter zuwei-

sen, schwerwiegend: der Abschlußfries von Zwillingsbogen auf einer mittleren Konsole zwischen flachen Lisenen gilt allgemein als typisch romanisch. Aber wenn er das einzige strittige Element wäre, könnte man der These, daß es sich gleichsam um eine frühchristliche Vorwegnahme einer romanischen Bauform handle (so will ja Krautheimer, Early Christian Architecture 198, für diesen Bogenfries in jenem an der Apsis der Kirche von Qal'at Sem'ān das Vorbild erkennen), nicht eine gewisse Berechtigung absprechen. Aber es erscheint ein weiteres Element, das in sicher frühchristlichem Mauerwerk noch nie festgestellt worden, dagegen seit frühromanischer Zeit im Ziegelbau geläufig ist: es handelt sich um die Ausfüllung der Zwickel zwischen den Zwillingsbogen durch einen rautenförmigen in der Mitte und je einen anschließenden dreieckigen Ziegel (vgl. Kostof Abb. 3 Zeichnung der äußeren Ansicht).

Es ergeben sich somit folgende Möglichkeiten:

1. der ganze Aufbau über dem Ursusbau ist mittelalterlich; dann dürfte er der Ersatz eines unter Neon aufgeführten, die Kuppelwölbung schützenden Tamburs sein.

2. ohne sichtbare Fugen hat man das oberste Stück aufgehöht, indem man alte Ziegel wiederverwendete, mit einem Mörtel ähnlicher Konsistenz wie im 5. Jh. Demnach bleibt in den großen Linien das gültig, was bereits Gerola (Architettura deutero-bizantina 82) später folgerte und nach ihm G. Galassi (L'architettura protoromanica 86 ff.; danach Casalone 256 m. Anm. 79, Lit. und Kostof 43 ff. mit erneuter Diskussion u. Lit.): nämlich ein mittelalterliches Datum. Nach Kostof (44 f.) wäre der obere äußere Fries des Tamburs gleichzeitig mit der Erhöhung des Fußbodens im Innern (auf dem die jetzigen Ecksäulen stehen), der von Mazzotti a. O. um 1000 datiert wird.

Kuppel (dm = 9.60 m; Scheitelhöhe heute = 11.60 m, vom ursprünglichen Niveau = 14.60 m; nach Ricci, Tavole storiche 2,8). – Über ihre nachträgliche Einziehung vgl. S. 18 f. – Die Konstruktion zählt zu den originellsten und kühnsten leichten Gewölben, die aus der Spätantike erhalten blieben. Da im Tambur kein horizontales Auflager, zugleich mit Widerlagern vorhanden war, setzte man das ganze Gewölbe tiefer, unter den oberen Tamburrand, auf acht Konsolen (sie erwiesen sich als nachträglich in das Mauerwerk eingesetzt, als Bindemittel für ihre Einmauerung verwendete man wie im Kuppelgewölbe schnelltrocknenden Gipsmörtel, vgl. Gerola, Atti Ist. Veneto 76 [1916/17] 318). Sie sind in den Oktogonecken eingesetzt, unmittelbar über den Kämpfern der Blendarkaden des Fenstergeschosses und daher überschneiden sie leicht je zwei Bogenprofile, denn entlang den Oktogonwänden hat man aus Tonröhren (ihre Entfernung um 1860, S. 20) bestehende Halbkreisbogen von Konsole zu Konsole gespannt: durch diese Überbrückung wurde der Kuppelfuß geschaffen. Die sphärisch verschliffenen Bogenzwickel gehen wie Pendentifs in die Kuppelrundung über: es handelt sich also um eine Hängekuppel. Beachtenswert ist die geringe Tiefe der Bogenleibungen, und damit die geringe Stärke der Kuppelwölbung, d. h. die Leichtigkeit der Kuppel im Verhältnis zu ihrer Spannweite: der Durchmesser der Kuppel beträgt 9.60 m, die Dicke ihrer Schale dagegen nur ca. 0.25 m!

Die Kuppelwölbung besteht aus je zwei umschichtig aufeinander liegenden horizontalen Ringen von ineinandergesteckten Tonröhren (Abb. 18–21): eine Röhre der äußeren Schicht liegt auf zwei der inneren auf; daraus geht hervor, daß jeder innere Ring vor dem äußeren eingezogen wurde, damit ein innerer aufgelegt werden konnte; die Arbeit ging von links nach rechts vonstatten. Nur im Scheitel wechselt das Material: hier verwendete man besonders poröse, blasige, sehr leichte Lava (Abb. 21) („lava bollosa" vom Vesuv, die früher schon häufig in Rom und Campanien für Gewölbe gebraucht wurde), in einer gekurvten Fläche von 2,00 m Durchmesser. Schnelltrocknender Gipsmörtel diente als Bindemittel und erlaubte das Aufmauern ohne Leergerüst. Wohl wurde im Scheitel Lava verwendet, weil es nicht gelungen war, die flacher werdende Mitte ohne Leergerüst mit Tonröhren einzuwölben. Auch die Apsis der Ursiana bestand aus Tonröhren (vgl. S. 8); spätere Beispiele in Ravenna: Apsis von S. Agata (Bd. 2,2), Apsis von S. Apollinare Nuovo (S. 131), zentrale Kuppel von S. Vitale (Bd. 2,2; zur ganzen Technik vor allem De Angelis d'Ossat, Palladio 5 [1941] 245 ff., zuletzt Studi ravennati 135 ff., Synthese der verschiedenen Arbeiten, Bovini, Corsi [1959] 1,33 f., mit den weiteren ravennatischen Beispielen).

Eine Besonderheit sind die in die Kalotte, etwa entsprechend den Fensterachsen, in einer Schrägneigung von 15° eingemauerten acht Röhren (Abb. 19), deren Spitzen abgebrochen wurden; es handelt sich zweifellos wie im Scheitel der Kuppel von S. Vitale (Bd. 2,2) um Durchlässe für Seile zum Aufhängen der Öllampen, die man sich als Polylychnia (Vielbrenner) vorstellen muß. Volle Beleuchtung war für die nächtlichen bzw. im Dämmerlicht des Morgens stattfindenden Taufriten unerläßlich (Taufe zur Ostervigil im Westen, man erwartete den Tagesanbruch, Gagé, RAC. 7,206 ff.; im Osten Nachtfeier der Epiphanie, vgl. Jungmann 255). Die Schrägstellung der Röhren erklärt sich aus dem Konstruktionsvorgang der Wölbung, da die Röhren-Ringe schräg aufeinander zu liegen kommen (vgl. zum ganzen C. Capezzuoli, Le Arti 2 [1940] 393 ff. Abb. 36. 37. De Angelis d'Ossat, Palladio 5 [1941] 247 f. Abb. 8; Studi ravennati 148 ff.).

PISCINA

Unter der heutigen, wohl der frühen Neuzeit angehörenden Piscina wurde die ursprüngliche ebenfalls im Zentrum des Zentralraums durch Ausgrabungen 1862/3 von F. Lanciani festgestellt (Cenni 8): „... finalmente anche la fonte battesimale antica di cui si rinvennero i ruderi internamente era circolare rivestita di marmo greco. Nulla però ha potuto stabilirsi rispetto alla sua forma esterna." Zeichnungen, wohl ebenfalls von Lanciani, früher im Archiv der Soprintendenza ai Monumenti, die Kostof noch zwischen 1959 und 1963 gesehen hat, enthalten auch die Maße (vgl. Kostof Abb. 20. 21): der Boden ist angegeben mit –2,90 m, also 0,10 m höher als der Fußboden des Baptisteriums. Jedoch hat man wahrscheinlich bei den Ausgrabungen nur das Niveau am Rande festgestellt, in der Zeichnung aber, ohne weiter innen zu sondieren, einen Boden von Seite zu Seite durchgezogen. Verhält es sich so, wie wir vermuten, dann hätte Lanciani damals nur das Niveau der oberen Stufe eingemessen: womit das um 0,10 m höhere Niveau in der Piscina gegenüber dem Fußboden sich auf das beste erklären würde. Andererseits ist mit Sicherheit anzunehmen, daß eine so große Piscina Randstufen gehabt hat. Der Boden dürfte dann, nimmt man nur zwei Stufen an, mindestens 0,50 m tiefer gelegen haben. Die Breite des Innern der Piscina ist 3,10 m angegeben, also um ca. 0,40 m breiter als die obere, neuzeitliche. Welche äußere Form die Piscina hatte, muß offen bleiben: am wahrscheinlichsten ist, daß sie außen ebenfalls rund war. Doch ist auch ein äußeres Sechs- oder Achteck im Bereich der Möglichkeiten.

DIE ARCHITEKTUR ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

Die Frage danach, ob die Raumformen der Baptisterien wegen ihrer symbolischen Bedeutung gewählt worden sind, hat für viele Forscher noch immer eine zentrale Aktualität: es wird einmal die Zahlensymbolik als bestimmend für die Raumform angesehen, sodann aber, heute fast allgemein anerkannt, in noch höherem Maße die angenommene Abhängigkeit der Raumform der Baptisterien von jener der Mausoleen, auf Grund der in der Taufe nach 1 Röm. 6,3–5 anklingenden Symbolik von Tod und Auferstehung zu neuem Leben (zuerst entschieden vertreten von R. Krautheimer, Journ. Warburg and Courtauld Inst. 5 [1942] 20 ff.).

Die Bedeutung des Oktogons als Grundform des Taufhauses, als Symbol des ewigen Lebens und der Unsterblichkeit, wurde gültig behandelt von F. J. Dölger (Antike und Christentum 4 [1934] 153 ff.). Hauptquelle ist dafür die überlieferte, aber nicht mehr erhaltene Inschrift des Baptisteriums der Basilica nova in Mailand, verfaßt vom hl. Ambrosius (Wir geben hier den Text wegen seiner Wichtigkeit vollständig; De Rossi, ICUR. 2,1,161 Nr. 2. CIL. 5, S. 617,2. Diehl, ILCV. Nr. 1841; Übersetzung von Vers 1–8: Bd. 1, S. 134 nach Dölger):

octachorum scos templum surrexit in usus,
octagonus fons est munere dignus eo.
hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
surgere, quo populis uera salus rediit
luce resurgentis X i, qui claustra resoluit
mortis et e tumulis suscitat exanimes
confessosq. reos maculoso crimine soluens
fontis puriflui diluit inriguo.
hic, quicumq. uolent probrosa(e) crimina uitae
ponere, corda lauent, pectora munda gerant.
huc ueniant alacres: quamuis tenebrosus adire
audeat, abscedet candidior niuibus.
huc sci properent: non expers ullus aquarum
scs, in his regnum est consiliumq. dii,
gloria iustitiae. nam quid diuinius isto,
ut puncto exiguo culpa cadat populi?

Die Symbolik der Achtzahl war in der alten Kirche allgemein verbreitet. Doch Ambrosius stützt sich im besonderen auf östliche Gedanken, die wohl älter als das Christentum waren (Dölger a. O. 165 ff.; alexandrinische Wurzeln vermerkt von R. Staats, Vigiliae Christ. 26 [1972] 29 ff.). Entscheidend wird der Gedanke sein, daß das ewige Leben die geistige Achtheit ist: „Da die Taufe diese Achtheit spendet, so kann sie selbst die Achtheit genannt werden" (Dölger a. O. 180). O. Perler hat weiter hinzugefügt, daß der achte Tag der Tag des Heils sei, nämlich der achte der Woche zugefügte Tag, an dem Christus auferstand, daher auch die Ostertaufe (Perler, RivAC. 27 [1951] 145 bes. 151). Die Mailänder Inschrift enthält nun klare Anspielungen auf diese Heilsfakten (vgl. alles bei Dölger und, teilweise davon abhängig, Perler).

Für die Eindringlichkeit der Symbolik gerade des Mailänder Taufhauses ist vor allem entscheidend die immer wiederkehrende Erwähnung der Achtzahl:

octachorum templum für das Gebäude, das zudem außen und innen *octagonum* ist, und *octagonus fons* für die Piscina.

Sodann besteht das Epigramm nicht zufällig aus *acht* Distichen, ebenso wie jenes an der Laterankirche in Rom, das Sixtus III. neu erbauen ließ und das an den *acht* Architravstücken über den *acht* Säulen des Zentrums an *acht* Seiten angebracht ist (Diehl, ILCV. Nr. 1513; dazu Dölger und Perler).

Daß im Mailänder Baptisterium die nicht weniger als viermal erscheinende Achtzahl (acht Nischen, acht Ecken mit acht Säulen, innen achteckige Piscina, acht Distichen des Weihepigramms), die von Dölger zuerst dargelegte Achtzahl-Symbolik für die Wahl von Form und Anzahl entscheidend gewesen ist, kann nicht bezweifelt werden. Sicher entspringt das alles dem Geiste des hl. Ambrosius. Auch in Rom sprechen alle Anzeichen dafür, daß man von Anfang an bei der Wahl der Achtzahl für das Baptisterium die symbolische Bedeutung vor Augen hatte.

Wenn nun allgemein die Ansicht herrscht, das Mailänder Baptisterium sei architektonisch wie symbolisch der Prototyp der in Oberitalien weit verbreiteten oktogonalen Baptisterien gewesen, und folglich auch des Baptisteriums der ravennatischen Kathedrale (wenn man gelegentlich auch die Andersartigkeit der Architektur hervorgehoben hat, bei gleicher Symbolik, so zuletzt Kostof u. a. 52 f.), so können wir nur versuchen, diese Frage in Bezug auf Ravenna zu beantworten.

Zuerst zum Bau: er ist *octagonum templum* allein im Innern, jedoch nicht *octachorum*, sondern *tetrachorum;* die Piscina war sicher innen, wahrscheinlich auch außen rund. Die Achtzahl ist also, ohne daß dafür Hindernisse sichtbar wären, alles andere als konsequent durchgeführt. Das Weihepigramm Neons, das nach den einschneidenden Veränderungen etwas nach der Mitte des 5. Jh. entstand, enthält überdies kein Element, das auf die Achtzahlsymbolik schließen lassen könnte, weder in der Form noch im Inhalt: vier Hexameter, deren erster sich nach dem Epigramm der Petrus-Pauluskirche in Rom richtet; es enthält keinerlei symbolische Anspielungen. Hätten nun in Ravenna ambrosianische Gedanken Ende des 4. Jh. ein- und um die Mitte des 5. Jh. nachgewirkt, sollte man ein entsprechend häufigeres Erscheinen der Achtzahl beim ravennatischen Baptisterium vermuten.

Die Frage der Baudaten der Baptisterien müßte weiterhin in diesem Zusammenhang stärker beachtet, bzw. überprüft werden. Als Daten für das Mailänder Baptisterium können gelten: die Ordinierung des hl. Ambrosius zum Bischof, wohl am 7. 12. 374 als terminus post, die Taufe des hl. Augustin durch Ambrosius im Baptisterium der Theklakirche (Basilica Nova) in der Osternacht (24. 4. 387), als terminus ante quem. Da die Weihe der Ursiana und doch wohl zugleich auch die ihres Baptisteriums wahrscheinlich Ostern 386 erfolgte, weist alles darauf hin, daß beide Bauten annähernd gleichzeitig entstanden sind. Umso mehr müßte man dann, bei einer theologisch-ideologischen Abhängigkeit von Mailand, die dort konsequent verwendeten, symbolisch zu deutenden Formen auch am ravennatischen Baptisterium erwarten. Man wird vielmehr etwas anderes annehmen: wie schon erwähnt, fußten die symbolischen Spekulationen des hl. Ambrosius auf östlichen Gedanken, und dort dürfte für Mailand wie Ravenna die gemeinsame Wurzel liegen, wenn man für das ravennatische Baptisterium überhaupt eine bewußte symbolische Verwendung der Achtzahl annehmen soll.

Es ist wahrscheinlich, daß die Achtzahl-Symbolik bereits vorher für Baptisterien eine Rolle gespielt hat, nämlich beim Baptisterium (es ist ein *templum octachorum,* wenn auch nicht *octagonum)* der Marienkirche, der Kathedrale von Ephesos, die entgegen der nicht begründeten Meinung (u. a. Krautheimer, Early Christian Architecture 80: „c. 400 or even earlier") nicht erst ans Ende des 4. oder zu Beginn des 5. Jh., sondern wohl noch in konstantinische Zeit, sicher aber vor die Mitte des 4. Jh. zu datieren ist (Reisch, Ephesos 4,1,5; dazu unsere Ausführungen Mélanges A. Müfid Mansel [1974]). Gerade in der südöstlichen Ägäis, und nicht zuletzt in K/pel, erscheinen auch noch später Achtnischenbauten als Baptisterien (Beispiele z. B. bei Krautheimer, Early Christian Architecture 81), so daß man hier mindestens mit ebenso viel, wenn nicht mit mehr Wahrscheinlichkeit, die Herkunft der Achtzahl-Symbolik für Baptisterien im westkleinasiatisch-ägischen Kreis annehmen kann. Abschließend ist festzustellen, daß bei der Wahl des Grundrisses des Baptisteriums des Domes von Ravenna die Achtzahl-Symbolik eine Rolle gespielt haben kann, wie auch bei anderen Bauten ähnlichen Typus' (vgl. Dölger a. O. 182 ff., sowie Deichmann, RAC. 1,1159 ff. s. v. Baptisterium). In jedem einzelnen Fall besteht aber stets auch die Möglichkeit der Wahl des Grundrisses durch den Bauherrn, also in den meisten Fällen den Bischof, ohne spekulative Absicht, da die gewählte Grundform als solche ja schon für Baptisterien gebräuchlich war und von Baptisterium zu Baptisterium übernommen sein kann.

Wie schon erwähnt, hat man die vermeintliche Übernahme der Raumform der Mausoleen für die Baptisterien mit 1. Röm. 6,3–5 (und anderen späteren Texten, wie z. B. dem symbolum fidei, vgl. Krautheimer a. O. 27) begründet und damit die zentrale Bauform in besonders eindringlicher Weise an den speziellen Zweck binden wollen: „Wisset ihr nicht, daß wir alle, die wir auf Jesus Christus getauft sind, auf seinen Tod getauft sind? So sind wir also mit ihm

begraben worden durch die Taufe und den Tod, damit wie Christus auferweckt wurde von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch wir im neuen Stande des Lebens wandeln sollen . . . in der Erkenntnis, daß unser alter Mensch mitgekreuzigt ward, damit der Leib der Sünde vernichtet werde." So eindrucksvoll die Deutung des Baptisteriums als Begräbnisstätte im symbolischen Sinne ist und so einleuchtend die Folgerung erscheinen mag, auch seine Bauform als die eines Mausoleums anzusehen, so sehr muß man daran zweifeln, daß auf diese Weise die Übernahme von zentralen Bauplänen, darunter des Nischenzentralbaus – doch sind keineswegs alle Baptisterien Zentralbauten – erklärt werden kann: ist ja die Paulinische Auslegung erst allmählich im Laufe des 4. Jh., und zwar wesentlich in dessen zweiter Hälfte, in den Taufritus, der ursprünglich allein ein Reinigungsbad symbolisierte, hineingedeutet worden (vgl. E. Stommel, RQ. 49 [1954] 9 ff.), also in einer Zeit, als man bereits entsprechende Raumformen für Baptisterien anwandte, wie z. B. beim konstantinischen Baptisterium der römischen Bischofskirche am Lateran.

Alles spricht also dafür, daß man zentrale Raumformen für Baptisterien schon vor dem Wirksamwerden der Todes-, Begrabenwerden- und Auferstehungssymbolik verwendet wurden, und demnach also die Adaptation der Raumform für den christlichen Bau nicht symbolisch bedingt ist.

Die Übernahme von Zentralräumen (die keineswegs als solche Träger einer sepulkralen Symbolik gewesen sind) als Baptisterien ergab sich viel eher aus der allgemeinen Beliebtheit dieser Raumformen in der spätrömischen Zeit, zumal der Taufritus, außer in Syrien und den benachbarten Gebieten, überall in der Oikumene im Zentrum des Raumes, inmitten der Anwesenden, stattgefunden zu haben scheint, im Gegensatz zur Eucharistie, die man *vor* der Gemeinde zelebrierte. Es ist weiterhin nicht ausgeschlossen, daß bei einigen Lösungen die Gestalt von Thermensälen anregend gewirkt hat, wie man es früher, vielleicht zu dezidiert, behauptete.

Gerade das Baptisterium der ravennatischen Kathedrale hat einen Zug, der für die Frage der Ableitung des Bautypus gewichtig erscheint. Während die römischen Mausoleen bereits vor dem Beginn der Spätantike durchgehend gewölbt sind, war das Baptisterum der Orthodoxen ursprünglich mit einer Holzkonstruktion eingedeckt, und damit fehlte ihm gerade eine allen Bautypen der römisch-spätantiken Mausoleen gemeinsame, sicher nicht nebensächliche Eigenschaft. Es handelt sich wieder um ein Beispiel, bei dem die (symbolisch bedingte) Bindung der Bauform an einen speziellen Zweck eine moderne gelehrte These ist, aber nicht der spätantiken Wirklichkeit zu entsprechen scheint (vgl. auch BZ. 65 [1972] bes. 56).

DEKORATION

Allgemein. – Die Zusammenfügung der Dekoration aus opus sectile, Mosaik und Stuck dürfte bereits für die hadrianische Zeit, z. B. in Badanlagen, vorauszusetzen sein. Um die Mitte des 4. Jh. ist es S. Costanza, wo Mosaik, Marmorverkleidung, opus sectile und vielleicht auch nichtfigürliches Stuckrelief (architektonische Motive zwischen den Kuppelfenstern, wo jede Spur von Dübellöchern fehlt, die dagegen im Tambur, dort also, wo sicher opus sectile angebracht war) reichlich vorhanden sind (vgl. die Abb. des Wandsystems nach einer Zeichnung von 1620 bei Egger, Codex Excurialensis [1905/06] fol. 7 sowie bei Wilpert, Mosaiken und Malereien 276 Abb. 84). In S. Maria Maggiore zu Rom ist es vor allem die durch eine Blendarchitektur z. T. in Stuck gegliederte Wand, die dem System des Baptisteriums verwandt erscheint: eine plastische Nischenarchitektur umgibt die Fenster und die als Emblemata (d. h. in einzelnen Feldern) gearbeiteten Mosaiken; unter dem Dach noch ein weiterer Stuckfries, s. jetzt die Rekonstruktion dieses Wandsystems bei Spencer Corbett (bei R. Krautheimer, De artibus opuscula 40 [1961] 291 ff. Abb. 6, nach Zeichnungen des 16. Jh., vgl. Abb. 3 und 4).

Restaurierungen. – Zweifellos waren fehlende Mosaiken bereits im 16. Jh. durch Malerei ergänzt, wie aus den Sacre Visite von 1571, 1573 und 1591 hervorgeht (vgl. Ricci, Tavole storiche 2, 10 f.); solche Ergänzungen sind in den Stichen bei Ciampini (Vetera monimenta 1 Taf. 70. 72) nicht von originalen Mosaiken unterschieden (vgl. Ricci, Tavole storiche 2, 11 ff. 20 ff.); außerdem gibt Ciampini Lücken in den Gestalten der untersten Zone und in den Aposteln an (vgl. Ricci, Tavole storiche 2, 30 ff. und bes. Abb. 6–8). – Anläßlich der Arbeiten unter dem Prior Varneri (vgl. S. 20) 1785–92 wurden auch die Mosaiken restauriert: man füllte die Lücken mit Stuck aus und ergänzte sodann z. T. mit Ölmalerei, z. T. al fresco ausgeführt durch den Maler Pietro Brandolini, ab August 1791 bis August 1793 (vgl. Ricci, Tavole storiche 2, 11 ff.; zum ganzen bes. G. Gerola, AM. Romagna 4. Ser. 7 [1917] 139 ff. sowie Kostof 24).

Erst 1854 begannen umfangreiche Erneuerungen und Ergänzungen durch Felice Kibel, z. T. unter Vernichtung originaler, noch einigermaßen erhaltener Teile. Die Arbeiten waren 1860 noch nicht vollendet und umfaßten: Erneuerung der Mosaiken der Kuppel-

bogen, wo man das Original-Mosaik bei der Erneuerung des aus Tonröhren bestehenden Mauerwerks nicht bewahrt, sondern zerstört hatte; Umsetzung der gemalten Partien des Taufbildes (vor allem Oberkörper Christi und Johannis; Taube und Oberteil des Kreuzes) in Mosaik; Ergänzung, bzw. Erneuerung des Mosaiks der Mittelpartien der unteren Bogen und an den Bogenkämpfern; völlige Erneuerung einer der Prophetengestalten und der Bogenleibung der westlichen Nische (Bd. 1, Abb. 254; Ricci, Tavole storiche 2, 32 f., zum ganzen Gerola, AM. Romagna 4. Ser. 7 [1917] 160. Ricci, Tavole storiche 2, 18 ff.). – 1886–89 wurden die Restaurierungen durch Carlo Novelli weitergeführt mit Unterstützung von Kibels Sohn Ildebrando (vgl. Gerola a. O. 179. Ricci, Tavole storiche 2, 23 f.). – Von 1901/02 an folgten sodann sachgemäßere Instandsetzungen von G. Zampiga und A. Azzaroni (vgl. den bei Ricci, Tavole storiche 2, 25 ff. veröffentlichten Bericht): vor allem Ablösung von Ölmalerei z. T. auf originalem Mosaik und kleinere Ergänzungen der Lücken; umfangreiche Arbeiten zur Ergänzung einzelner, ausgefallener Tesseren. – Umfassende technisch moderne Sicherung, Restaurierung und Reinigung von 1938, die, mit Unterbrechungen, bis 1947/48 gingen (vgl. FR. N. Ser. 46 [1938] 64): dabei wurden die mit modernem Mosaik durch F. Kibel zugesetzten Tonröhren für die Lampenseile in der Kuppel wieder freigelegt (vgl. S. 24).

BEDEUTUNG UND IKONOGRAPHIE

MOSAIKEN DER UNTEREN ZONE

Von den Mosaiken der Nischen blieb nicht die geringste Spur erhalten. Ihr einstiges Vorhandensein und ihre Thematik bezeugen aber die Tituli, die im Mosaik auf den Lunetten über den Rundnischen in goldener Schrift auf blauem Grund stehen und die Thematik der Darstellungen enthalten. Sie sind zum großen Teil vollständig ergänzt, doch konnte der Text mit Hilfe der, wenn auch nicht ganz zuverlässigen, wenn auch auf damals vollständiger erhaltenen Texten beruhenden Kopien Ciampinis ergänzt werden (Vetera monimenta 1 Tav. 72 fig. 5). Der Zustand im 19. Jh. geht aus den vor der Restaurierung angefertigten Zeichnungen von F. Kibel hervor (Ricci, Tavole storiche 2, 33 ff. m. Abb. 10–13). Die Restaurierung Kibels bestand in der Entfernung der meist unvollständigen Buchstaben und der Ergänzung des Textes nach Ciampini; irrig ist im besonderen die Mehrzahl der mitten in den Texten über dem Scheitel der Nischenbogen stehenden Monogramme ergänzt, z. T. völlig erneuert. Die Texte geben Bibelstellen in mehr oder weniger getreuen Versionen wieder, von denen eine sicher aus der Vulgata stammt, bei zwei weiteren handelt es sich um sonst nicht bekannte Itala-Versionen.

Wir geben zuerst eine Umschrift des Textes, mit Kibels Ergänzungen in Klammern, wie sie Ricci veröffentlicht hat (Tavole storiche 2, 33 ff.), sodann die Umschrift der Kibelschen Kopien der Tituli dreier Nischen (Tavole storiche 2 Abb. 11. 12. 13) sowie in Abb. 15 die von Ciampini überlieferten Versionen. Der Charakter dieser Inschriften als Tituli ist jüngst bestritten worden; man entgegnete, es handle sich allein um Bibelsprüche, die nicht einer bildlichen Darstellung entsprochen hätten: es ist eine unwahrscheinliche, ganz dem frühchristlichen Brauch widersprechende Hypothese (Kostof 61 f.; vgl. dazu unsere Entgegnung BZ. 61 [1968] 112 f.). Die in das CIL. 11 Nr. 257 a–d aufgenommenen Texte entsprechen oft nicht den von Kibel festgestellten Spuren.

Nordwestlicher Nischenbogen. – Inschrift: *[in locum p]ascuae ibi me conlocavit/[super aqua refect]ionis edo[cavit me]* = Ps. 22 (23),2, dazwischen die Reste eines Monogramms ⳩ (Ricci, Tavole storiche 2, 33).

Die Kibelsche Kopie:

in locum pascuae // ibi me conlocavit / [su]per aqua refect//ionis edocavit me

Ciampini gibt, wohl irrig: *aquā, educavit.*

Der Text entspricht fast genau dem der Vulgata.

Der Gute Hirte war also hier dargestellt, der geleitet und vom Tode errettet und den Getauften am Altar zur ersten Eucharistie empfängt (Ambros. de myst. 8 = PL. 16, 420, vgl. Ficker, Bildschmuck 322). Das Bild des Guten Hirten findet sich bereits im Baptisterium von Dura Europos (vgl. M. I. Rostovzeff, Dura-Europos. Preliminary Report 1931/1932 Taf. 49), später im lateranischen Baptisterium, sowie in Neapel (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 256 ff. Taf. 36–38), in den Baptisterien von Mailand und Mainz, in welch letzterem Taufhaus er mit der Sündenvergebung verbunden gewesen zu sein scheint (vgl. zum ganzen de Bruyne 348 ff.; zur Darstellung des Hirten in den Baptisterien vor allem J. Quasten in: Pisciculi 220 ff., dazu E. Weigand, BZ. 39 [1939] 559, mit Hinweisen auf das Baptisterium der Kathedrale).

Nordöstlicher Nischenbogen. – Inschrift (vgl. CIL. 11 Nr. 257 d): *[ubi] deposuit [Ihs vesti]menta sua [et misit aquam in pelve]m et la[bit pede]s discipulorum suorum* (Joh. 13,4.5).

Kopie von F. Kibel:
[u]bi deposuit IHS vesti//mẹn[t]a sua ẹt misi[t aquam]/ [in pe]lvẹm ẹt la[vit pede]//s discipuloru [m suorum].
Der Text bei Ciampini dagegen lautet:
ubi deposuit IHS vesti//menta sua e misit aquam in pelvim coepit lavare pedes discipulorum suorum, was von *misit* an genau einer Itala-Version entspricht (Jülicher, Itala 4, 148: ... *ponit* [Variante: *posuit] vestimenta [sua] et cum accepisset linteum, [et] praecinxit se. Deinde misit aquam in pelvem et coepit lavare pedes discipulorum [suorum]).*

Vers 4 ist hier stark verkürzt gegenüber dem Text des Evangeliums (sowohl in der Itala- wie der Vulgata-Version) und *deposuit* ist in keiner der Versionen festzustellen. *Deinde* ist der Kürze wegen ausgefallen. Sodann kann es *coepit lavare* nach den von Kibel festgestellten Buchstaben-Resten im Baptisterium nicht gelautet haben, wenn es auch dem Johannes-Text genau entspricht (... ἤρξατο νίπτειν ...). Demnach hat man eine vereinfachte, anderwärts nicht festzustellende Version gewählt, oder noch wahrscheinlicher ad hoc abgefaßt. Denn die Vulgata hat ebenfalls die korrekte Übersetzung *coepit lavare.* Im ganzen handelt es sich also um einen als Bild-Titulus kontrahierten und leicht veränderten Evangelium-Text; auf die Bedeutung dieser Erscheinung kommen wir sogleich beim Titulus-Text nach Mt. 14,26 f. zurück. Dagegen hat die Vulgata *ponit* statt *deposuit,* und es fehlt am Schluß *suorum.* Zwischen dem Titulus finden sich die Reste eines Monogramms, dessen originale Reste keine gesicherte Ergänzung erlauben; Garrucci (Storia 4,38) ergänzte: *Neon episcopus Dei famulus,* dem Testi Rasponi (TR. Taf. 1) beistimmte, während Ricci (Tavole storiche 2, 34 m. Anm. 1) sie bezweifelte und vor allem einwendete, daß das letzte erhaltene *s* ebenso die Ergänzung *[servu] s* erlaubt hätte.

Die Darstellung der Fußwaschung beruht auf der Taufliturgie (vgl. Ficker, Bildschmuck 322; zur Zeremonie weiter bes. Kraus, Real-Encyclopädie 1,547 s. v. Fußwaschung [Heuser]; 2,968 f. s. v. Waschungen [Weiss]). Der Brauch war in der afrikanischen, gallischen und spanischen Liturgie aufgenommen, also keineswegs nur ein gallikanischer oder oberitalienischer Brauch (wie Ficker a. O. meinte, ebenso de Bruyne 346 Anm. 12; nur mailändisch bei Kostof 60 f. m. Anm. 17) und fast im ganzen lateinischen Westen verbreitet, außer in Rom: doch wurde die Fußwaschung in Spanien bereits im 4. Jh., in Afrika im 5. Jh. nach der Taufe abgeschafft (vgl. Gamber, RQ. 61 [1966] 99, der auf Th. Schäfer, Fußwaschung [Texte u. Arbeiten 47. Beuron 1956] verweist, weiterhin bes. Kantorowicz, DOP. 9/10 [1956/6] 233 ff.). Für Mailand ist der Ritus bezeugt durch Ambrosius (de myst. 6,31 = PL. 16, 416, dazu Niederbauer, BKV. 3 Ambrosius 290 Anm. 1, sowie vor allem de sacram. 3,1,4 = PL. 16,451: *Ascendisti de fonte, quid secutum est? Audisti lectionem ... Succinctus, inquam, summus sacerdos pedes tibi lavit ...).* In den Baptisterien von Fréjus und Albenga waren je ein kleines Becken in den Boden eingetieft, das wahrscheinlich für den Ritus der Fußwaschung bestimmt war (vgl. de Bruyne a. O.).

Der Brauch beruhte wohl auf der Tatsache, daß man der Fußwaschung im Osten, und vor allem auch in Mailand seit Ambrosius, eine sakramentale Bedeutung zuwies, im Gegensatz zu Rom, wo sie nur als charitativ aufgefaßt wurde (grundlegend Kantorowicz, DOP. 9/10 [1955/6] bes. 251 ff.). Sicherlich spielte bei der Entstehung die im Osten seit Origenes, dann bei syrischen Vätern übliche Interpretation von Joh. 13,45 als der Taufe der Apostel durch Jesus (Kantorowicz, DOP. 9/10 [1955/6] 203 mit glänzender Darlegung des ganzen Problems) eine entscheidende Rolle. Es fragt sich daher, ob nicht in Ravenna, und gerade in diesem Baptisterium, wo der Zug der 12 Apostel das zentrale Taufbild in der Kuppel umgibt, diese Deutung der Fußwaschung einer der Gründe dafür gewesen ist, sie hier darzustellen, auch wenn es im Gegensatz zur Sinngebung des Ereignisses in Rom gestanden hat.

Eine Darstellung der Fußwaschung ist in der Monumental-Malerei nicht erhalten, dagegen in der Bibelillustration (vgl. Muñoz Taf. 5) und auf Sarkophagen in Rom und der Provence (Wilpert, Sarcofagi Taf. 12,4.5; 16,2; 121,1; vgl. dazu A. C. Soper, Art Bull. 20 [1938] 187 m. Lit.).

Südöstlicher Nischenbogen (eigentliche Apsis). – Inschrift: Spuren des Originals sind von Kibel nicht überliefert, also war wohl alles um die Mitte des 19. Jh. bereits verschwunden; der Text ist gänzlich nach Ciampini ergänzt in drei Zeilen: *beati quorum remissae iniquitates et quorum tecta sunt peccata beatus vir cui non imputavit Dominus peccatum* = Ps. 31 (32),1. Ein Monogramm in der Mitte ist nicht überliefert. Der Vulgata-Text lautet: *Beatus cui dimissa est iniquitas, et absconditum est peccatum. Beatus homo cui non inputabit Dominus iniquitatem,* ... Der Titulus dürfte also eine Itala-Version sein. Der Text entspricht der *remissio peccatorum* im Symbolum sowie dem doppelten Preise in den Katechesen des Cyrillus (vgl. Ficker, Bildschmuck 322 m. Zeugnissen). – Für welche Darstellung nun der Psalmtext als Titulus gewählt wurde, ist nicht bekannt, noch hat man bisher darüber Vermutungen angestellt. Man wird am ehesten die Darstellung eines der Wunder Christi vermuten können, deren eigentlicher Sinn die Sündenvergebung ist, wie etwa die Heilung des Gelähmten von Kapernaum, vgl. das Mosaik in S. Apollinare Nuovo (S. 170; Bd. 1, 181

Taf. 174). In zweiter Linie könnte ein Bild des Lammes, das die Schuld auf sich nimmt, in Frage kommen, analog dem Decken-Mosaik im Johannes-Oratorium am Laterans-Baptisterium (Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 87, Berchem-Clouzot 104 Abb. 117). E. Weigand (BZ. 39 [1939] 559) verbindet dagegen den schaftragenden Hirten mit der Sündenvergebung, sich auf Tertullian (de pudic. 7 u. 10) berufend, was aber doch fragwürdig erscheint, auch wenn wir z. B. im Baptisterium von Neapel den weidenden und den schaftragenden Hirten nebeneinander dargestellt finden (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 36–38, Berchem-Clouzot 107 f. Abb. 120. 121).

Südwestlicher Nischenbogen. – Die Inschrift fehlt bei Ciampini, der nur das Monogramm gibt, und zwar anders als in der Kibelschen Restaurierung. Kibel hat jedoch Buchstabenreste gefunden und kopiert (vgl. Ricci, Tavole storiche 2, 35 Abb. 13); über die Auffindung schrieb Lanciani (Cenni 8): „Della quarta si rinvennero, pochi anni sono, alcune vestigia e parole sotto l'intonaco, e si potè ricomporre, col voto d'illustri archeologi, l'intera epigrafe, che dice Jesu *ambulam* . . .." Doch ist die heutige Inschrift gänzlich von Kibel erneuert, ohne daß die antiken Reste erhalten worden wären. Heutige Inschrift:
Ihs ambulans super mare // Petro mergenti manu // porrigit iubente domn // o continuo ventus cessavit.
Kopie der antiken Reste von Kibel:
[IHS *a]mḅuḷạ* [.]* *super mare // [P?]etr[o] mergenti mạnu[m] / [por] ri [git iuben] te Domn // [o continuo ventus cessavit]*

Der Text ist nach Mt. 14,26 f. abgefaßt; dieser lautet: *Et videntes eum super mare ambulantem turbati sunt, dicentes: Quia phantasma est; et prae timore clamaverunt. Statimque Iesus locutus est eis, dicens: Habete fiduciam, ego sum: nolite timere. Respondens autem Petrus dixit: Domine, si tu es, iube me ad te venire super aquas. At ipse ait: Veni. Et descendens Petrus de navicula ambulabat super aquam, ut veniret ad Iesum. Videns vero ventum validum, timuit; et cum coepisset mergi clamavit, dicens: Domine, salvum me fac. Et continuo Iesus extendens manum apprehendit eum; et ait illi: Modicae fidei, quare dubitasti? Et cum ascendissent in naviculam, cessavit ventus.* Der Wortlaut wurde also völlig verändert, alles in wenige Worte zusammengefaßt und nur das aufgenommen, was im Bild unmittelbar dargestellt war: Jesus streckt dem sinkenden Petrus hilfreich seine Hand entgegen; dann hört auf Jesu Geheiß der Wind auf. Es handelt sich folglich um einen ‚echten' Titulus, d. h. er wurde aller Wahrscheinlichkeit nach für das Baptisterium verfaßt. Dieser Text ist damit das entscheidende Zeugnis dafür, daß diese Inschriften nicht einfach an die Wand gesetzte Bibelsprüche im neuzeitlichen Sinne, sondern eben Bilderklärungen sind.

Zwischen den Inschriften ein Monogramm, das heute (wie schon in der Kibelschen Kopie vor der Restaurierung) die Buchstaben E,PS T? erkennen läßt; wohl irrig die Kopie bei Ciampini, wo man B,A,NES herauslesen kann: in keinem Fall ergibt sich eine Verbindung mit einem im Zusammenhang mit dem Baptisterium erwähnten Namen.

Das Geschehnis des Wandelns auf dem Meer und der Rettung Petri erscheint in der Taufliturgie, z. B. beim Exorzismus (vgl. Sacramentarium Gelasianum 49 Wilson) oder bei der consecratio fontis (Sacramentarium Gelasianum 85 Wilson, vgl. dazu Ficker, Bildschmuck 323). – Vorausgehende Darstellungen finden sich in den Baptisterien von Dura (Preliminary Report [1934] Taf. 51; Kraeling, Final Report Taf. 36. 37) und Neapel (Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 31, dazu de Bruyne 344; Maier 38 ff., bes. 41 f. 105 ff.).

Blendbogen und Bogenzwickel. – Ergänzungen, S. 28 sowie Bd. 1, Abb. 255/6. Die Bedeutung der acht männlichen z. T. bärtigen Gestalten mit Codices oder Rollen in den Händen wird im allgemeinen als identisch mit jener der Figuren im Stuckrelief des Fenstergeschosses angesehen (vgl. S. 44 f.): als Propheten oder acht der 24 Ältesten (vgl. Schultze 205 ff.); zusammen mit den oberen Propheten und Vertretern des Neuen Testamentes, also Evangelisten und Apostel (vgl. Ficker, Bildschmuck 320); doch ist letzteres wegen des Erscheinens der Apostel in der Kuppel unwahrscheinlich; Propheten oder Kirchenväter (Kostof 62), welch letztere als anonyme Gruppe in frühchristlicher Zeit überhaupt nicht dargestellt worden zu sein scheinen. Wohl wird man die acht unteren Gestalten von den 16 ganz ähnlichen in Stuck dargestellten am besten als ‚Untergruppe' scheiden: während sich die Stuckfiguren ihrer Anzahl nach auf das leichteste als die 12 großen und die vier kleinen alttestamentlichen Propheten deuten lassen, wird man in den acht Gestalten in Mosaik am ehesten solche, die keine Offenbarungsbücher verfaßten, sehen müssen; dazu kommen noch als Möglichkeit jene als Propheten angesehenen großen alttestamentlichen Gestalten, z. T. Könige, die wir schon genannt haben (vgl. Bd. 1, S. 137; dazu vor allem Schermann 13, bes. 22 ff.). So folgen in den syrischen vitae prophetarum, die dem

* es scheint der Platz für einen Buchstaben allein vorhanden zu sein, also entweder *t* oder *n* oder *s*. Die Ergänzungen stammmen von Garrucci (Storia 4, 37, wie Ricci, Tavole storiche 2, 35 meint, non senza arbitrio, was ein Irrtum ist, da Garrucci in seiner Ergänzung genau das noch Vorhandene und das Ergänzte scheidet, vgl. dazu Maier 108 Anm. 1. Garrucci dürfte in der Tat im ganzen das richtige getroffen haben: denn Zweifel können nur bei *ambulat* oder *ambulans* und bei den beiden letzten Worten bestehen).

Epiphanios von Kypern zugeschrieben werden, auf die 4 + 12 weitere 8, die bis auf Hiob keine Schriften hinterließen: Nathan, Achias, Joan, Azarias, Elias, Elisaeus, Zacharias, Job (Schermann a. O. 24 m. Quellen; von Kostof 65 angeführt: „. . . by some early counts, was considered the correct number of prophets."). Natürlich ist keineswegs gesagt, daß gerade diese bei den acht unteren Gestalten gemeint sind, wie die erheblichen Unterschiede in den überlieferten Propheten-‚Katalogen' zeigen (vgl. Schermann a. O. 24 ff.).

Das Motiv der von Ranken umspielten Gestalten, jedoch ohne den mandorla-ähnlichen Rahmen, im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 16.17) wurde von J. Kurth (67 ff.) als Werk desselben Mosaizisten („Meister mit den Goldranken") angesehen (ebenso Bettini, Battistero 50: „affinità strettissime"), während Wilpert (Mosaiken und Malereien 252) die Ranken des Laterans-Baptisteriums für die unmittelbaren Vorbilder hielt: ein Vergleich der einen wie der anderen Mosaiken ergibt so augenfällige stilistische Unterschiede, daß sich unmittelbare Zusammenhänge völlig ausschließen: es handelt sich allein um die Verwandtschaft von Motiven.

Es ist anzunehmen, daß über den Bogenkämpfern, ehe sie höher gelegt wurden, sich jeweils ein Motiv befand, aus dem sich die Ranken entwickelten (Kostof 63 vermutet, analog den Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia, Taf. 16. 17, acanthus clusters, d. h. Akanthus-Blattkelche). Die Ornamente der unteren Bogenlaibungen, die sich gegenüberliegend etwa entsprechen, nämlich Blattfriese, fliegendes Band, Rautenfries, sind von Kibel nach den alten Mustern erneuert (Taf. 88–93; vgl. zu den Mustern Kostof 63 f., ebenso für die Ornamentik um die Inschriften über den Nischen, von der allerdings keine Reste erhalten sind).

KUPPELMOSAIKEN

Allgemein herrscht die Hypothese vor, es sei das Schmucksystem und seine Struktur aus dem Längsbau, den Basiliken, übertragen (Wilpert, Mosaiken und Malereien 70, ebenso Demus, Byzantine Mosaic Decoration 47: „a basilican nave-decoration scheme had to be adapted to the new conditions, and the difficulties of the adaption can still be seen"; sowie Casalone 239 f., die hiermit die „incertezza che pervade quasi interamente questa decorazione musiva" am besten erklärt findet). Das System aus dem vorausgehenden Kuppelschmuck abzuleiten, ist dagegen nur ein Mal versucht worden (de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 147 f.), aber es fehlt die Behandlung der Mosaiken des Baptisteriums bei K. Lehmann (Art Bull. 27 [1945] 2 ff.). Die Hypothese, daß der Aufbau als Repräsentationsschema ähnlich dem am Sockel der Arkadiussäule in K/pel sei, bei Nordström (45 f.), was aber unserer Meinung nach niemals als Abhängigkeit, sondern allein als eine Parallelerscheinung aufgefaßt werden kann (scharfe Ablehnung bei de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 147 f.). Eine keineswegs glückliche Hypothese ist jene, den Schmuck nach einer vermeintlich „plotinischen Perspektive" (vgl. ihre Bezeichnung bei A. Grabar, Cah. archéol. 1 [1945] 15 ff.), d. h. vom Zentrum der Komposition aus gesehen, also hier vom Taufmedaillon aus, gleichsam als eine einzige Szene zu deuten, und zwar als die Darstellung der himmlischen Stadt (die durch die Architekturen der äußeren Kuppelzone dargestellt sei), wo Christus getauft wird und die Apostel Kränze tragen, um sie auf den Thronen in der unteren Zone niederzulegen oder Christus selbst darzubringen; ausführlich dargelegt von Bettini a. O., doch bereits abgelehnt von Casalone (234 f., die allerdings irrtümlich die Hypothese speziell für das Baptisterium auf Grabar a. O. zurückführt). Dazu L. Mirković (Kuppelmosaike 76), mit der richtigen Bemerkung, daß die Mosaiken aus „der Perspektive des Täuflings" zu betrachten seien: „Wenn er im Wasser steht, soll er seine Augen zum Himmel erheben, der Kuppel entgegen, in der er das Mosaik gewahren wird, welches ihm erklären soll, was er durch die Taufe bekommt".

Zur Entwicklung der Kuppeldekoration. Sie läßt sich nur in wenigen Etappen verfolgen; auf das älteste Beispiel, wo das System des Baptisteriums vorbereitet ist, hat de Francovich hingewiesen: die Malereien des Mausoleums von Kazanlăk in Bulgarien, 3. Jh. v. Chr. (V. Micoff, Le tombeau antique de Kazanlak [1954] Taf. 4; Encicl. Arte antica 4 [1961] 333 ff., dazu de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 148). Ganz anders geartet sind die Malereien mit gestreuten Sternmustern der konischen kuppelartigen Gewölbe der Stabianerthermen zu Pompei (des 2./1. Jh. v. Chr.), ohne jede Unterteilung der Fläche (vgl. A. Mau, Pompeji in Leben u. Kunst [1908] 196). Erstes mir bekanntes Kuppelmosaik, allerdings versintert, ist jenes des Merkurtempels zu Bajae (vgl. A. Maiuri, I campi flegrei ^{3}[1958] Abb. 42. 43; Nachstich des Kuppeldekors aus den Titus- oder Traians-Thermen in Rom, vgl. K. Lehmann, Art Bull. 27 [1945] 12 Abb. 27 nach P. S. Bartoli, Appendix zu Picturae antiquae [1791] Taf. 6). Bei der Mehrzahl der von Lehmann behandelten Beispiele handelt es sich übrigens nicht um Kuppeldekorationen, sondern Dekorationen, die in den Kreis, bzw. das Quadrat eingepaßt sind und von Tonnengewölben oder Fußböden stammen; ihre Verwandtschaft mit Kuppeldekorationen ist nicht zu bezweifeln, aber daß sie zu ein und derselben Entwicklungslinie gehören, ist kei-

neswegs a priori erforderlich; daß man nämlich versucht, in einem Fußboden, besonders einem quadratischen, Muster oder Bilder in einen Kreis einzupassen, ist in keiner Weise an die Vorstellung der Kuppel gebunden und kann sich ganz unabhängig davon entwickelt haben – z. B. ist der Tierkreis entstanden, ohne daß er an einer Kuppel zuerst hatte erscheinen müssen. Wie das Pantheon zeigt, sind in hadrianischer Zeit noch kassettierte Kuppelgewölbe modern. Gleichzeitig findet sich das System einer radialen Einteilung in Fußbodenmosaiken, z. B. in Antiocheia, mit den Personifikationen von Monaten und den vier Jahreszeiten (Levi; dazu de Francovich a. O. 148).

Die aus in Felder geteilten Zonen bestehende Kuppeldekoration im Tor de'Schiavi ist leider bisher nie veröffentlicht worden, geschweige denn, daß man auf Grund der Reste versucht hätte, das Dekorationssystem zu rekonstruieren; zur Kuppel (mit Meridian-Einteilung) von S. Costanza vor allem Wilpert (Mosaiken und Malereien 298 ff.; zuletzt Korrekturen vorwiegend am ikonographischen Programm bei H. Stern, DOP. 12 [1958] 166 ff.). Das System erscheint ähnlich an der Kuppel des Baptisteriums von Neapel, wo acht Girlanden in Meridianrichtung von einem Mittelmedaillon ausgehen und den Raum für acht besonders gerahmte Bildfelder abteilen (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 215 ff. Abb. 68 sowie bei K. Lehmann a. O. Abb. 30).

Über Centcelles vgl. zuletzt Th. Hauschild und H. Schlunk (Madrid. Mitt. 2 [1961] 142 ff., bes. Abb. 3, Zeichnung der Kuppelmosaiken, Taf. 18. 19).

Einen Figurenfries in einer Zone um ein ornamentales Mittelmedaillon hat die Kuppel eines Mausoleums vor el Baguât in Chargeh, wohl 5. Jh. (vgl. W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte Chrétienne [1901] Taf. 13; K. Lehmann a. O. Abb. 24 sowie A. Fakhry, The Necropolis of el-Bagawāt [1951] 67 ff. Taf. 1. 20 ff.), Thessalonike, H. Georgios: Grundlage ist immer noch Ch. Diehl – M. Le Tourneau – H. Saladin (Taf. 1. 2), wo die Mosaiken vor der Restaurierung von 1953 abgebildet sind (einige Abbildungen nach der Restaurierung jetzt bei Volbach-Hirmer, Frühchristl. Kunst Taf. 122–127, auf Taf. 124 und 125 sind in den Tabernakeln Kreuz und Altar mit Evangelium sowie Füße im grünen Grunde der mittleren Zone sichtbar, ferner E. Stikas, *Πεπραγμένα τοῦ ϑ' διεϑν. βυζαντ. συνεδρ. Α' [1955]* 456 und Taf. 131–133, sowie bei H. Torp ebda. 498 ff. m. Taf. 164–166; ders. Mosaikkene i St. Georg-Rotunden [1963] Abb. S. 11; sowie zuletzt bes. Grabar, L'âge d'or de Justinien 82. 83. 137–139; Cah. archéol. 17 [1967] 59 ff. Abb. 1–8). Bei Torp (a. O. 190 ff.) auch die bis vor kurzem von vielen Forschern angenommene Hypothese einer Datierung der Mosaiken in die Zeit Theodosius' d. Gr., fußend auf den Forschungen von E. Dyggve (zuletzt Corsi [1957] 2,79 ff.), der die Mosaiken derselben Periode zuweisen konnte, in der die Kuppel errichtet wurde; allerdings ist eine solche Bauphase unter Theodosius d. Gr. nicht etwa durch eine Inschrift gesichert, sondern nur als wahrscheinlich aus den historischen Verhältnissen gefolgert. Nunmehr ist jedoch durch die Feststellung von Ziegelstempeln durch M. Vickers in der für die Kirche angebauten Apsis nur noch ein Datum nach der Mitte des 5. Jh. möglich (vgl. Ann. Archaeol. Mus. Istanbul 15/6 [1969] 313 ff.; Papers Brit. School Rome 38 [1970] 183 ff.). E. Weigand (BZ. 39 [1939] 116 ff. m. Lit.) vertrat ein Datum zu Beginn des 6. Jh.

Als unmittelbares Vorbild für die Kuppelmosaiken des Baptisteriums sah Wilpert (Mosaiken und Malereien 50 f. 71) die Kuppel des konstantinischen Lateran-Baptisteriums an, eine These, die als völlig überholt gelten kann, da eine solche Dekoration, selbst wenn sie je existiert haben sollte, bereits Jahrzehnte vor dem Entstehen der ravennatischen Mosaiken bei dem Neubau des Baptisteriums unter Sixtus III. verschwunden wäre, und man dann auf einen sixtinischen Kuppelschmuck als Vorbild zurückgreifen müßte; der römische Charakter wird ebenso von Bettini (Battistero 51 f.) betont; doch erscheinen überhaupt keine stadtrömischen Verbindungen belegbar. Die Verwandtschaft der Kuppel von H. Georgios weist dagegen mit größerer Sicherheit in den Osten, am wahrscheinlichsten nach K/pel, als gemeinsame Quelle (vgl. dazu des weiteren die diesbezüglichen Bemerkungen beim Taufbilde, vor allem für Johannes den Täufer, S. 33 und 38, sowie beim Apostelzug S. 40). Diehl (Manuel 1², 122 ff.) nahm bereits eine Ausführung durch k/pler Künstler an, jedoch unter Einfluß antiochenischer und alexandrinischer Formen, letztere in den Architekturen. – Dagegen hat E. Weigand (a. O. 141 ff.) in den Mosaiken vorwiegend westliche Komponenten erkennen wollen.

Medaillon der Taufe Christi. – Der Rahmen des Taufbildes als Eierstab (ionisches Kymation) reproduziert zweifellos einen Typus mit breiten Eiern und geschatteten, breiten Pfeilen zwischen ihnen in etwas schematischer Art; in der Zeichnung am ähnlichsten sind die achteckigen Rahmen der Felder des Guten Hirten und der Hirsche rechts und links von ihm in Fußboden der Südaula (Aula Theodoriana) von Aquileia wohl aus dem 2. Jahrzehnt des 4. Jh. (vgl. Brusin-Zovatto 88 Abb. 37. 38): hier ist jedoch durch Schattung der Leiste, gleich einer Kassetteneinfassung, ein rundes Profil vorgetäuscht (zu dieser Illusion architektonischer Ornamentik in den Mosaiken, vgl. den Hinweis auf D. Levi, 230. 461. 552, die allerdings ganz anders sind; vgl. bes. die ‚plastischen' Eier mit isolierten Stegen Levi a. O. Taf. 56. 57: Constantinische Villa); Medaillons mit Eierstab-Ein-

fassung derselben Zeichnung, aber ohne Schattierung in den Mosaiken der späteren Basilica del Fondo Tullio zu Aquileia (vgl. Brusin-Zovatto Abb. 96 a. 96 b. 98. 99. 103. 103 a). Vergleichbar ist auch der nicht geschattete goldgrundige Eierstab der Gebälke auf den Architekturen in H. Georgios in Thessalonike, jedoch nicht der des Abschlußfrieses der Architekturzone (vgl. Volbach-Hirmer Taf. 124. 125) sowie am Fuße des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom (vgl. C. Cecchelli, S. Maria Maggiore Taf. 47 rechts unten, wo es fraglich ist, was davon auf die frühchristliche Zeit zurückgeht). Die besten Vergleichsbeispiele in der wirklichen Architekturplastik finden sich auf den Werken der prokonnesischen Werkstätten des 5. und 6. Jh., vgl. u. a. Vorhalle der Sophienkirche Theodosios' II. (u. a. Deichmann, Studien Abb. 9. 10); die Hypothese von Soper (Art Bull. 20 [1938] 158), wonach Eierstäbe, deren Elemente nach ‚unten' weisen, typisch für eine italogallische Kunstschule seien, ist haltlos; als architektonisches Ornament hat in der Mehrzahl im Osten wie im Westen der Eierstab die Pfeile nach unten gerichtet – nur bei wenigen Ausnahmen ist es anders – und so kann er im Baptisterium gar nicht anders gerichtet sein; ähnlich verhält es sich auch bei den zum Vergleich herangezogenen Elfenbeinen, die wegen der Richtung des Eierstabes oberitalienisch-provençalisch sein sollen.

Zustand und Ergänzung. – Unzweifelhaft zeigt der von Ciampini (Vetera monimenta 1 Taf. 70) veröffentlichte Stich den zeitgenössischen, bereits in Malerei ergänzten Zustand; er war wiederum die Grundlage für die leider heute noch vorhandenen Ergänzungen durch F. Kibel, nach 1854 (vgl. Ricci, Tavole storiche 2, 21): dem ursprünglichen Mosaik entsprechen sicher nicht das Haupt Christi mit Kinnbart, Nimbus und Schale in der rechten Hand des Johannes sowie das auf die lange Haste aufgesetzte Vortragkreuz in seiner Linken. Wie in allen anderen frühchristlichen Darstellungen wird Jesu Haupt jugendlich-bartlos und Johannes ohne Nimbus gewesen sein (irrig als ursprünglich vorausgesetzt von T. Bruno, FR. 3. Ser. 37 [88] [1963] 51); während das Kreuz in der Linken Johannis ein einheitliches, langes Stabkreuz gewesen sein muß, wird er seine Rechte auf Christi Haupt gelegt haben (so bereits zu ergänzen vorgeschlagen von Strzygowski, Iconographie 10 und vor allem von Ficker, RM. 2 [1887] 296 f.). Denn sämtliche Taufbilder seit dem fortgeschrittenen 3. Jh. zeigen die *impositio manus* durch Johannes bei der Jordantaufe (vgl. zuletzt de Bruyne, RivAC. 20 [1943] 212 ff. m. Lit. und Beispielen, sowie der wahrscheinlichen Erklärung dieser in den Evangelientexten nicht erwähnten Geste. Zum ganzen bes. Ricci, Tavole storiche 2, 21 m. Lit. über alle Hypothesen und Irrtümer, sowie Taf. 10–13, Zustandsangaben; weiterhin Nordström 36). Ganz erhalten ist allein die mit der (ergänzten) Inschrift IORD*[ann](es)* (CIL. 11 Nr. 256) bezeichnete Gestalt des Flußgottes.

Deutung und Bedeutung. – Bezeichnung der Jordantaufe seit dem 5./6. Jh. als die Theophanie = *τὰ θεοφάνεια* bes. bei Antonius Placentinus (Geyer, Itinera hierosolymitana 166 f.); weiteres Zeugnis die z. B. fälschlich Hippolyt von Rom zugeschriebene Taufpredigt (dazu vor allem H. Achelis 194 ff., sowie A. Jacoby, passim; ferner G. de Jerphanion, La voix des monuments 165 ff. u. a. m.). Dagegen ist der Theophanie-Charakter völlig außer Acht gelassen, und damit der ganze Zyklus mißverstanden, bei Wilpert (Mosaiken und Malereien 70 ff.): „... im Zentrum der Kuppel, also an der höchsten Stelle, wohin Darstellungen des Firmaments gehören, sieht man in den Fluten des Jordans die Taufe Christi sich vollziehen ..."; sowie, an ihn anknüpfend, bei Casalone (Battistero 216 ff.): „Ma la presenza di questo Battesimo [i. e. di Christo] è un assurdo in ogni senso, perchè si tratta dell'inserimento di una scena, avvenuta in terra e con un preciso valore storico e temporale, alla sommità di una cupola che rappresenta, sia nella struttura che nella decorazione, il mondo ultraterreno ..." [!].

Dagegen liegt eben die Vorstellung des geöffeneten Himmels, mit der durch das ‚Opaion' sichtbar werdenden Theophanie zugrunde, so wie in der Vision des Stephanos (Acta 7,55): „siehe, ich sehe den Himmel offen, und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehen ..."

Lichterscheinungen bei der Taufe. – Das Feuer als Zeichen Gottes (Jacoby 60 f.), feurige Taube (vgl. Chron. pasch. unten, dazu Jacoby 36 und 40); Christus *θεὸς ἥλιος* = *Sol invictus* bei der Taufe (P. Lundberg, La typologie baptismale dans l'ancienne église [1942] 169 m. Quellen, sowie bes. „Jesus das Licht", E. Peterson, Frühkirche 202 ff.); zu den Lichterscheinungen bei der Taufe über dem Jordan (zum ganzen bes. C.-M. Edsman, Le baptême du feu [1940] 167. 182 ff. [183 Anm. 1 Lit.], zuletzt Peterson a. O. 198 und 202 m. Anm. 68): die Vorstellung geht teilweise auf Tatian zurück, nach alten lateinischen Übersetzungen zu Mt. 3,16: *et cum baptizaretur, lumen ingens (magnum) circumfulsit (fulgebat) de aqua, ita ut timerent omnes, qui aderant (congregati erant)* (vgl. C. Peters, Nachhall außerkanonischer Evangelien-Überlieferung in Tatians Diatesseron, Acta orientalia 16 [1938] 260 ff.); die Quellen schon bei E. von Dobschütz (Das Kerygma Petri, Texte und Untersuchungen 11,1 [1893] 129 f.), wonach neben dieser Überlieferung, nach der das Licht aufleuchtete, als Jesus in das Wasser hinabstieg, eine zweite, wohl dem Ebioniten-Evangelium folgende, herausgearbeitet ist,

nach welcher es sich um eine himmlische Lichterscheinung beim Aufsteigen Jesu gehandelt hätte, was die Gegenwart Gottes versinnbildlichte; dafür gibt Zeugnis der goldfarbene Himmel bei Juvencus, und er ist wohl auch der Schlüssel zum Kolorit des Grundes der Mosaiken im Baptisterium (vgl. Juvenc. evang. hist. lib. 1,390–395 = PL. 19,110 f.):

Haec memorans, vitreas penetrabat fluminis undas.
genti manifesta dei praesentia claret.
Scinditur auricolor coeli septemplicis aethra,
Corporeamque gerens speciem descendit ab alto
Spiritus, aeream simulans ex nube columbam,
Et sancto flatu corpus perfudit Iesu.

Wichtig ist vor allem, daß diese ursprünglich sicher orientalischen apokryphen Überlieferungen bereits früh im Westen nachweisbar sind und als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können. – Des weiteren scheint eine Lichtsäule über dem Jordan dargestellt zu sein im Taufbilde des Rabbula-Codex (Cod. Laurentianus fol. 4 b); die Vermutung von Edsman (a. O. 189 f.), es könne sich um eine Darstellung des herabfließenden Flusses wie auf den Sarkophagen handeln, ist unhaltbar, da die „Säule" in gelber Farbe gegeben ist (vgl. zuletzt B. Botte, Notes sur l'évangéliaire de Rabbula, Rev. sc. relig. 3/4,36 [1962] 19 ff.: Thèmes du feu et de lumière). – Das übernatürliche Licht als Erfüllung der Verheißung, die Gott den Hebräern in der Feuersäule gab, bei den Vätern, bes. bei Gregor von Nyssa (J. Gagé, RAC. 7,205 m. Quellen). Daß der Goldgrund Licht „bedeute", d. h. darstelle, hat R. Kömstedt (43 Anm. 9), gestützt auf Paulos Silentarios' Beschreibung der k/pler Sophienkirchen dargelegt.

Der Jordan. – Durchzug der Israeliten durch den Jordan (Josua 3,13–17; Ps. 114,3) als Typus der Taufe (vgl. Lundberg 146 ff. m. Quellen). – Die Rolle des Jordan bei der Taufe in der Patristik, vor allem Jacoby (passim): die Mehrzahl der Quellen berichtet ganz analog zum Alten Testament von der Flucht des Jordan bei der Taufe Jesu, ohne das darauf folgende Stehenbleiben der Wasser zu erwähnen, so z. B. auch bei westlichen, sicher vom Osten beeinflußten Vätern (Ambros. serm. 10 de S. Epiph. 3 = PL. 17,645, oder Hieron. Expos. in Matth. = PL. 30,540, vgl. dazu G. Ristow, in: Aus der byzantinist. Arbeit der DDR 2 [1957] 120 ff., der jedoch die andere Überlieferung, nach welcher der Jordan zum Stehen kommt, in ihrer Bedeutung für die Darstellungen nicht genügend hervorgehoben hat). Es handelt sich ja in letzterem Falle um jene besondere Typologie, in der ein Ereignis des Alten Bundes zwar zur Zeit des Neuen wieder eintritt, aber einen neuen Aspekt erhält, und in diesem Sinne gehen erst eigentlich die Zeichen in Jesus Christus in Erfüllung. Wir geben für den stehenbleibenden Jordan nur die wichtigsten Stellen:

1. Cyrill. Cateches. 12,15 (= PG. 33,741) in Verbindung mit Ps. 114,4–5 (vgl. Jacoby a. O. 50):

Δέξαι δὲ καὶ ἄλλην αἰτίαν. Παρεγένετο Χριστός, ἵνα βαπτισθῇ, καὶ ἁγιάσῃ τὸ βάπτισμα παρεγένετο, ἵνα θαυματουργήσῃ, περιπατῶν ἐπὶ τῶν ὑδάτων τῆς θαλάσσης. Ἐπεὶ οὖν πρὸ τῆς ἐνσάρκου παρουσίας, ἡ θάλασσα εἶδε καὶ ἔφυγεν, καὶ ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω ἀνέλαβε τὸ σῶμα ὁ Κύριος, ἵνα ἰδοῦσα ἡ θάλασσα ἀνάσχηται, καὶ ὁ Ἰορδάνης ἀφόβως αὐτὸν ὑποδέξηται.

„Da nun vor seiner (Jesu) Ankunft im Fleisch das Meer sah und floh und der Jordan sich zurückwandte, nahm der Herr den Leib an, damit das Meer, wenn es ihn sähe, standhielte und der Jordan ihn ohne Furcht aufnehme" (Jacoby a. O. 63).

2. Gedicht des Anatolius (vgl. Jacoby a. O. 52 f.), *ὁ Ἰορδάνης ἰδῶν σε ἔπτηξε καὶ ἔμεινεν* („der Jordan, dich sehend fürchtete sich, aber blieb") nach der Erscheinung des Herrn. Nach Nicephor. antirrhet. adv. Epiphanidem 27 (= J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense 4[1858],470, vgl. Jacoby 56, sowie Strzygowski, Iconographie 11 Anm. 9) ist der Jordan beim Namen Jesu von frommem Schauder erfaßt(*φρίσσειν*): *καὶ βούλεται τοῦτο πιστοῦσθαι ἀπό τε τοῦ προσευχόμενον τὸν Χριστὸν γεγονέναι τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος καὶ ἀπὸ τοῦ βαπτίσματος τῷ ἰδόντα αὐτὸν φρίξαι τὸν Ἰορδάνην πρὸς δὲ καὶ ἀπὸ τῆς μεταμορφώσεως τῷ μὴ ἐνέγκαι κατανοῆσαι τοῦς ἀποστόλους.*

Wohl ist mit dieser Stelle am besten die Miene, vielleicht auch die Gestik, des Jordan im Baptisterium der Arianer zu erklären (vgl. S. 254).

3. Chron. pasch. (vgl. Jacoby a. O. 36):

Ἐβαπτίσθη . . . ὑπὸ Ἰωάννου ἐν τῷ Ἰορδάνῃ ποταμῷ καὶ ὁ Ἰορδάνης ἀνεπόδισεν εἰς τὰ ὀπίσω. εἶπεν δὲ ὁ κύριος τῷ Ἰωάννῃ· εἶπον τῷ Ἰορδάνῃ· στῆθι, ὁ κύριος ἦλθεν πρὸς ἡμᾶς. καὶ εὐθέως ἔστησαν τὰ ὕδατα. τότε ὁ Ἰωάννης προσεκύνησεν αὐτῷ λέγων· ἐγὼ χρείαν ἔχω ὑπὸ σοῦ βαπτισθῆναι καὶ σὺ ἔρχῃ πρός με; καὶ εἶπεν αὐτῷ ὁ κύριος· ἄφες ἄρτι, δεῖ γενέσθαι τοῦτο. τότε καταβάντων αὐτῶν ἐπὶ τὸ ὕδωρ ἀνεκόχλασαν τὰ ὕδατα ὥσπερ [πυρὶ] κεκερασμένον ὕδωρ. καὶ ὅτε ἀνέβη ἐκ τοῦ ὕδατος, εὐθέως ἀνεῴχθη ὁ οὐρανός, καὶ ἦλθεν τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον ὡς περιστερὰ πυροειδής.

Hier redet Jesus, wie Jacoby hervorgehoben hat, von sich selbst als dem Herrn, er ist von seiner Göttlichkeit erfüllt. Bei der Stelle vollzieht sich die Taufe in folgenden Etappen: a) Der Jordan weicht zurück; b) der Herr fordert den Täufer auf, den Wassern zu befehlen, stillzustehen, was auch geschieht; die Wasser bleiben auf der Stelle stehen; c) Johannes betet den Herrn an. Es folgt Mt. 3,14–15; d) die Wasser brausen auf (Jacoby a. O. 40).

4. Hippolyt. in S. Theophania (258,9–21 Bonwetsch-Achelis = PG. 10,853); zur Datierung vgl. Achelis (194 f.): nicht von Hippolyt, sondern wohl die Taufrede eines orientalischen Bischofs des 4./5. Jh. nach dem Mt.-Evangelium:

Ταῦτα ἀκούων, ἀγαπήτε, μὴ φυσικῶς ἐκλάμβανε τὰ λεγόμενα, ἀλλ' οἰκονομικῶς δέχου τὰ παρατιθέμενα, διὸ καὶ ὁ κύριος τῇ φιλανθρωπίᾳ τῆς συγκαταβάσεως οὐκ ἔλαθε τὴν τῶν ὑδάτων φύσιν, ὅπερ ἐποίησεν ἐν κρυφῇ. »εἶδον γὰρ αὐτὸν τὰ ὕδατα καὶ ἐφοβήθησαν« (Ps. 76,17), ἐξέστησαν μικροῦ δεῖν καὶ τῆς ὁροθεσίας ἀπέφυγον. ὅθεν ὁ προφήτης ἐκ πολλῶν τῶν χρόνων τοῦτο θεωρήσας ἐπερωτᾷ λέγων· »τί σοί ἐστιν, θάλασσα, ὅτι ἔφυγες; καὶ σύ, Ἰορδάνη, ὅτι ἐστράφης εἰς τὰ ὀπίσω;« (Ps.113,5) αὐτὰ δὲ ἀποκριθέντα εἶπον· Τὸν πάντων κτίστην »ἐν μορφῇ δούλου« (Phil. 2, 7) εἴδομεν καὶ τὸ μυστήριον τῆς οἰκονομίας ἀγνοήσαντες ἀπὸ τῆς δειλίας ἐλαυνόμεθα, νῦν δὲ γνόντες τὴν οἰκονομίαν προσκυνοῦμεν αὐτοῦ τὴν εὐσπλαγχνίαν, ὅτι παραγέγονε σῶσαι καὶ οὐ κρῖναι τὴν οἰκουμένην.

Wiedergegeben und behandelt im Sinne von Achelis bei Jacoby (646 f.). Von Ristow (121) erwähnt, aber nicht voll ausgewertet. Das *προσκυνεῖν* trifft gut die Haltung des Jordan im Baptisterium der Kathedrale, dagegen ist ganz anders die Haltung des Jordan im Baptisterium der Arianer (vgl. S. 254).

5. Petr. Chrysol, serm. 160 (= PL. 52,621 f., übers. von G. Böhmer, BKV. [1923] 343):

. . . ; quid est quod Jordanis qui fugit ad praesentiam legalis arcae, ad totius Trinitatis praesentiam non refugit. Quid est? Quia qui pietati obsequitur, incipit non esse timori. Hic Trinitas exercet gratiam totam, totam secum loquitur charitatem: ibi elementa corrupit, ut servulos instituat ad timorem. Inter haec tamen talia et tanta intrepidus stat Joannes, quia timere non potest, qui totus ad Dei amorem natus amgelico testimonio comprobatur.

Es handelt sich bei der letzten Stelle zweifellos um eine eher persönliche Auslegung des ravennatischen Bischofs, die aber deshalb wichtig ist, weil sie die Version der stehenbleibenden Wasser während des 5. Jh. in Ravenna als bekannt erweist. Irrtümlich scheint die Ansicht von Nordström (33 f.), der die gesamte entsprechende Überlieferung nicht einbezogen hat: nach ihm ginge die Darstellung des Jordan auf die Predigt zurück und infolgedessen müsse man den Schmuck des Baptisteriums in die Zeit des Chrysologus datieren (vgl. unsere Widerlegung bereits BZ. 48 [1955] 411 ff.). Schon weil die Trinität nicht dargestellt ist, kann das Bild nicht auf die Predigt des Chrysologus zurückgehen, sondern beruht auf einer allgemeinen, ikonographischen Überlieferung (trotz der Restaurierung ist sicher, daß Gottvater fehlte: denn der Goldgrund am oberen Rande des Medaillons ist erhalten, und es zeigt sich keine Spur eines Ansatzes der Gotteshand, die in den späteren Darstellungen stets erscheint und die gebräuchliche Form zur Verbildlichung der ersten Person der Trinität ist).

Zur Bedeutung des Jordan und seiner Wasser, seine Hervorhebung in den Bildern (vgl. auch Ficker, Bildschmuck 324 f.): vor allem die Tatsache, daß durch die Taufe Christi im Jordan alle Wasser geheiligt worden sind; Heiligung der Natur der Gewässer und Vorbereitung des Sakraments der Taufe durch die Berührung durch Christus (vgl. L. Mirković, Kuppelmosaike 75).

Zum Kreuz des Johannes. – Vgl. Wilpert (Mosaiken und 929); „Heroldsstab" für den Vorläufer, analog jenem der Engel, bei Kraus (Real-Encyklopädie 2,778 s. v. Stab); Prodromos Johannes – Prodromos eschatologisches Kreuz (aber nicht in unserem Zusammenhange!), E. Kantorowicz (Art Bull. 26 [1944] 227); Stabkreuz = Triumphkreuz wie bei anderen Märtyrern (vgl. Schäfer RQ. 44 [1936] 99 ff. m. Lit.). – Taube als Friedensbringer bei der Taufe bei Tertullian, Ambrosius, Hieronymus (vgl. F. Sühling, Die Taube 221).

Ikonographische Fragen. – Taufdarstellungen auf den Sarkophagen, vgl. Beispiele bei Strzygowski (Iconographie 5 ff., Taf. 1,5–13) sowie Wilpert (Sarcofagi Taf. 1,2, Rom, S. Maria Antiqua; Taf. 8,1, Rom, Catacombe Domitilla; Taf. 8,2, Rom, Lateran; Taf. 8,4, Rom, Lateran Nr. 183; Taf. 11,1, Madrid, Academia; Taf. 11,2, Arles; Taf. 14,3, Ancona; Taf. 20,1, Arles; Taf. 19,3, Rom, Thermenmuseum [Lungara]; Taf. 65,5, Le Mas d'Aire; sowie Taf. 15, Sarkophag von Servanne, auf dem Strzygowski, a. O. 8, irrtümlich in der sitzenden männlichen Figur die Personifikation des Jordan erkennen wollte, vgl. auch die Ablehnung bei Ristow 122).

Jesus ist fast immer im flachen Wasser stehend als Knabe (was einen tieferen Sinn hat in der Taufe, als Neugeborensein, weswegen Geburt und Taufe Jesu verbunden wurden, d. h. die Taufe auch als 2. Geburtstag gilt, vgl. zum ganzen Stommel, Epiklese der römischen Taufwasserweihe 57 f.), Johannes als kynischer Philosoph dargestellt, fast nie fehlt die Taube, aber nie erscheint die Personifikation des Flusses. Sehr ähnlich untereinander ist eine Reihe von Taufbildern in den Katakomben, u. a. Wilpert (Pitture Taf. 29. 39. 57. 58. 73 sowie Mosaiken und Malereien 1, 198 Abb. 60: Marcellinus und Petrus).

Der Ikonographie der Sarkophage folgen in den wichtigsten Zügen die der sicher westlichen Elfenbeine, z. B. Diptychon Berlin-Paris (Volbach, Elfenbeinarbeiten 59 Nr. 112 Taf. 34), Buchdeckel in Mailand (Volbach a. O. 61 Nr. 119 Taf. 37) sowie die karolingische Replik eines frühchristlichen Elfenbeins in der Bodleiana zu Oxford (Volbach a. O. 95 Nr. 221 Taf. 61).

Auf einigen Sarkophagen und dem Elfenbein Maskell im British Museum erscheint ein Engel, meist als männlich-bärtiges Wesen, als Ausdruck des Übernatürlichen, Verbildlichung der Stimme Gottes (vgl. dazu Th. Klauser, RAC. 5, 300 f. s.v. Engel X [in der Kunst] mit Beispielen und Lit.); auch hierbei scheint es sich um eine Variante der westlichen Ikonographie zu handeln. Ganz anders ist dagegen die Taufdarstellung auf einem wohl dem 5. Jh. angehörigen, jedenfalls vorjustinianischen Säulenschaft-Fragment in Istanbul (Strzygowski, BZ. 1 [1892] 578 f. Taf. 2, 1; Mendel 2, 440 f. Nr. 659; Peirce-Tyler 1,81. Taf. 127; nicht in allem deutliche Abbildungen auch bei Volbach-Hirmer Taf. 76 unten): der Jordan stützt sich hier auf einen Krug, aus dem Wasser fließt (vgl. auch Ristow a. O., der jedoch nicht die Wichtigkeit des Beispieles erkannte); der Täufer steht ebenfalls auf einer höheren Landzunge, über Jesus senkrecht die Taube, von der nur noch der Schwanz vorhanden ist. Gegenüber den vorher genannten, sicher westlichen Darstellungen ergeben sich folgende entscheidende, wohl zu einer östlichen (d. h. k/pler) Bildtradition gehörende Unterschiede: der Jordan mit der Vase, aus der das Wasser fließt, der etwas erhöht stehende Täufer, Jesus im tieferen Wasser, die beiden, Trockentücher oder Kleider tragenden Engel; sie kehren auf den östlichen, mittelbyzantinischen Denkmälern und den byzantinisch beeinflußten westlichen wieder (dafür Beispiele bei Strzygowski, Iconographie u. a. Taf. 1,6–8; 4,1.2 sowie 5,6 u. a. m.); wichtigstes frühchristliches Beispiel: Tafel der Kathedra des Maximian im erzbischöflichen Museum in Ravenna (C. Cecchelli, Cattedra die Massimiano Taf. 6,7 und 27; Morath 45 ff. m. Abb., zuletzt bei Volbach-Hirmer Taf. 232), sicher östlich: die nähere Herkunft ist bis heute umstritten, indem sowohl K/pel als auch Alexandreia als Herkunftsorte möglich erscheinen (zum fliehenden Jordan, oben S. 34); sowie das in der k/pler Münze geprägte Medaillon von Dumbarton Oaks (Abb. bei Volbach-Hirmer Taf. 248 m. Lit.; dazu bes. M. C. Ross, DOP. 11 [1957] 247 ff. m. Abb. sowie Ph. Grierson, DOP. [1961] 221 ff. mit neuer Datierung: Prägung anläßlich der Taufe von Theodosios, Sohn des Kaisers Maurikios, am 6. 1. 584).

Handauflegung durch den Täufer. – Vgl. zum ganzen de Bruyne (RivAC. 20 [1943] 212 ff.). Der Ritus ist nirgends in den Evangelien genannt und auch noch nicht in der wahrscheinlich ältesten Taufdarstellung in der Lucinagruft in Callixt vorhanden (vgl. Wilpert, Pitture Taf. 29,1); frühestes Beispiel ist ein Fresko in der Sakramentskapelle A 3 in Callixt (Wilpert, Pitture Taf. 27,3), wo Johannes mit der Hand wohl Wasser auf Jesus ausgießt (einziges Beispiel) und kommt sodann auf sämtlichen frühchristlichen Taufbildern vor. Dagegen sind alle frühchristlichen Beispiele, auf denen der Täufer mit einer Schale Wasser ausgießt, moderne Restaurierungen (vgl. de Bruyne a. O. 222 f.).

Ikonographie des Jordan. – Entscheidend ist für die Gestalt, daß es sich nicht um eine eigentliche Allegorie, sondern eine Personifikation handelt, die am im Bilde dargestellten Geschehen, wenn auch als apokryphe Nebenfigur, teilnimmt. Hierfür scheint es bereits heidnische Vorbilder, bzw. Parallelen gegeben zu haben. In der Mailänder Ilias ist der Skamander mit nach Achilleus hin erhobener Hand dargestellt, also zu jenem hin redend: es handelt sich nun um XXI 212, wo der Skamander Achilleus seiner Tötungen wegen anklagt. Die Personifikation des Flusses ist hier sogar entscheidender Bestand der Darstellung (vgl. dazu K. Weitzmann, Roll and Codex 168; Ilias Ambrosiana [1953] Taf. 52). So erscheint die Personifikation des Flusses auch z. B. bei der Himmelfahrt des Elias auf der Schmalseite des Stadttor-Sarkophags im Louvre (Wilpert, Sarcofagi Taf. 82,2) mit nacktem Oberkörper ruhend auf eine Amphora gestützt und mit der Rechten Elias akklamierend: der Fluß nimmt also am Ereignis teil, indem er fast obligatorisch eine Zeugen-Gestalt geworden ist. Dagegen liegt der Flußgott auf dem fragmentierten Riefel-Sarkophag in Arles (Wilpert, Sarcofagi Taf. 198,1) mit nacktem Oberkörper, die Rechte auf dem Knie; in der Linken hält er einen keulenartigen Gegenstand, wohl Füllhorn und nicht Rohrzweig. Auf eine Amphora, aus der Wasser fließt, stützt er sich mit dem linken Unterarm, während der rechte Arm über dem Haupt liegt in Cod. Vat. graec. 699, fol. 66 v (Stornajolo Taf. 27; weitere Personifikation des Jordan im Josuacodex, Il Rotulo di Giosuè [1905] Taf. 2). Diese Darstellungen entsprechen ganz den antiken Flußgott-Figuren als Allegorien, wie sie auch sonst noch in der Spätantike gebräuchlich sind, z. B. die halbnackte Flußgottheit mit Rohrstengel in der Linken, den Oberarm auf eine Vase gestützt, aus der Wasser fließt, auf dem Silberteller aus Parabiago, im Castel Sforzesco zu Mailand (Volbach-Hirmer Taf. 107 m. Lit.), vielleicht spätes 4. Jh.; sowie der Nil mit Füllhorn (?) auf der Elfenbeinpyxis in Wiesbaden (vgl. A. Hermann, JbAC. 2 [1959] 60 Taf. 5 a; die Beschreibung bei Volbach, Elfenbeinarbeiten 55 Nr. 105 [ohne Abb.]).

Unter den Jordan-Figuren auf Taufbildern ähnelt den traditionellen Flußgöttern m. W. allein jene des Kastens aus Werden im Victoria und Albert Museum (zuletzt J. Beckwith, Art Bull. 40 [1958] 1 ff. m. Abb. 4, wo jedoch die karolingische Entstehung klar erwiesen wird): die rankenden Gewächse, die der Gott in beiden Armen hält, gehen sicher auf einen mißverstandenen (und daher sinnlos, aber aus Gründen der Symmetrie verdoppelten) Rohrstengel zurück. Man

möchte für die ganze Darstellung ein verlorenes frühchristliches Vorbild annehmen. Die einzige erhaltene frühchristliche Figur, die den antiken Flußgötter-Gestalten gleicht, nämlich im Baptisterium der Arianer, zeigt in der Zeugnisgeste bereits die interpretatio christiana (vgl. S. 254), wie bei der genannten Personifikation bei der Elias-Himmelfahrt auf dem Sarkophag im Louvre. Dagegen bedeutet der Jordan auf der Säulentrommel in Istanbul (vgl. Mendel 2,441; Abb. auch bei Grabar, Sculptures Taf. 21,1 [kaum sichtbar]: die Gestalt taucht unter den beiden Engeln nur als Büste aus dem Wasser auf; der Kopf steht im Profil [rechter Armansatz noch vorhanden, im beschädigten Antlitz noch das rechte Auge sichtbar]), ebenso wie der des Baptisteriums der Kathedrale eine bedeutsame Wandlung: indem er aus dem Flußwasser auftaucht, ist er mit dem Wasser als solchem stärker identifiziert.

Daß die Unterarme des Jordan mit seinem Mantel bedeckt sind, geht aus der grünen Farbe des Stoffes hervor, vgl. den ebenfalls grünen Mantel des Jordan im Baptisterium der Arianer (Taf. 254; Farben u. a.: bei Bovini, Chiese di Ravenna [1957] Taf. S. 81 unten); es kann sich daher nicht um ein Trockentuch für Jesus handeln wie Strzygowski schon meinte (Iconographie 10 f. m. Anm. 8; desgl. G. Stuhlfauth, Engel 191; Bovini, Chiese di Ravenna 54). Dagegen richtig: „gewandartiges Tuch" (Ristow a. O. 122).

Der Jordan als adorierend interpretiert bereits bei Richter (Mosaiken 10), wogegen Strzygowski eingewandt hat, daß die linke Hand des Jordan nicht bedeckt ist: in der Tat bleiben linker Daumen und Zeigefinger frei, mit denen er den Rohrstengel hält; m. E. erklärt sich diese Erscheinung damit, daß der Künstler als Vorbild die üblichen Flußgott-Personifikationen ohne verhüllte Hände verwendete und bei der Verhüllung durch den Mantel, sich nach dem Vorbild richtend, die Finger für den Rohrstengel freiließ. „Huldigung des Flußgottes mit unter einem grünen Tuch verborgenen Händen" (Nordström 33); „andächtige, verehrende Haltung" (Ristow 123). Die Haltung entspricht ganz der Proskynesis, als reine Adoration, ohne daß eine Gabe dargebracht wird, wie es sich u. a. in den Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom zeigt, bei Josua vor dem Engel des Herrn (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 3 Taf. 24. Cecchelli, S. Maria Maggiore Taf. 41. Karpp Taf. 133) und Simeon bei der Darstellung Jesu im Tempel (Wilpert, Mosaiken und Malereien 3 Taf. 59. Cecchelli, S. Maria Maggiore Taf. 53. Karpp Taf. 13): Josua und Simeon nähern sich gebeugt in einer schrägen Haltung und strecken die unter dem Mantel verborgenen Hände vor (zur ganzen Zeremonie und ihrer Geschichte gerade in dem Zusammenhang wichtig F. Cumont, Mem. Pont. Acc. Rom. Archeol. 3. Ser. 3 [1932/33] 93 ff.).

Die Vase unter dem linken Arm, aus der das Flußwasser fließt, wird von Ristow (122) ohne Begründung als Zeichen der Herrschaft des Jordan angesehen; es handelt sich hingegen um ein gewöhnliches Attribut, auf das sich bereits früher Flußgötter aufstützten, z. B. beim Nil im Vatikan u. a. m. (L. du Jardin, Mem. Pont. Acc. Rom. Archeol. 3. Ser. 3 [1932/33] 48 f. Taf. 3, 7) sowie später die Flußgötter des Fußbodenmosaiks von Qasr el Lebia.

Die späteren Darstellungen mit dem sich zurückwendenden, meist abwehrenden Jordan (vgl. die Beispiele bei Ristow 124 ff.), worunter das genannte Goldmedaillon aus Cypern, heute in Dumbarton Oaks (vgl. bereits S. 36), das sicher konstantinopolitanisch ist; der sich abwendende, seltener der verweilende, personifizierte Jordan findet sich noch auf einigen mittelbyzantinischen Darstellungen und byzantinisch beeinflußten Werken der abendländisch-mittelalterlichen Kleinkunst (Beispiele bei Strzygowski, Iconographie Taf. 3,6–8; 4,4; 5,2.3.6; 7,3.9; 8,3; 9,6; 10,3; 11,3).

Daß dieser Typus östlich ist und wahrscheinlich auch erst in justinianischer Zeit aufkommt, hat Ristow richtig erkannt, doch ist die Lokalisierung nach Syrien oder Ägypten von seiner Lokalisierung des genannten Medaillons oder der Maximians-Kathedra abhängig (bei letzterer Wessel folgend), was zumindest für das Medaillon sicher nicht zutrifft, für die Kathedra immer häufiger bestritten wird: eine Lokalisierung des ikonographischen Typus ebenfalls nach der Hauptstadt muß daher erneut in Erwägung gezogen werden. Wohl ist auch Ristows Meinung, der adorierende oder akklamierende Jordan sei vorjustinianisch, richtig; aber irrig ist es, ihn als westlich zu bezeichnen: dagegen spricht die Istanbuler Säulentrommel; sie macht im Gegenteil wahrscheinlich, daß die Flußgott-Personifikation überhaupt ein Element der östlichen Ikonographie ist, da sie sicher nicht in den Katakomben, mit größter Wahrscheinlichkeit auch nicht auf den römischen und gallischen Sarkophagen in den Taufbildern erscheint, und schließlich auch nicht auf den westlich-frühchristlichen Elfenbeinen; im Osten fehlt der Jordan im Taufbild des Rabbula-Codex (Cod. Laurentianus, Plut. 1,56 fol. 4 b). Sollte es sich demnach doch um eine Erfindung der östlichen Hauptstadt handeln, die z. B. nicht nur im Westen, außer in Ravenna, sondern auch in Syrien keinen Eingang fand?

Johannes der Täufer. – Zur Kleidung mit ihrer Entwicklung, Exomis, Fell, z. B. bereits auf dem sogen. Anastasis-Sarkophag in Arles (Wilpert, Sarcofagi Taf. 11,4. Benoit, Sarcophages 53 Nr. 58 Taf. 24,3). Später härene Gewänder als Prediger in der Wüste (vgl. Schäfer, RQ. 44 [1936] 98. 99 ff.). Selbst das Gewand des Täufers konnte typologisch

gedeutet werden; so bei Ambrosius (in Lucam 2,69 = PL. 15, 1659;1659; BKV. Ambrosius 2,93): „Der Vorbote Christi wollte nämlich nicht einmal Haut und Haar unreiner Tiere zugrunde gehen lassen; wollte schon mit der Kleidung auf den kommenden Erlöser hinweisen, der das tierische, unseren Mißverdiensten entsprechende, schmutzgewirkte Sündenkleid des unreinen Heidentums an sich nahm, um dann dieses Gewand unseres Fleisches an jenem Triumphbalken des Kreuzes auszuziehen." Bis zum 5. Jh. bleibt Johannes ohne Attribut, erscheint dann mit dem Pedum; das Mosaik des Baptisteriums zeigt ihn das erstemal mit dem Stabkreuz, das für ihn später typisch wird (z. B. Rom, Oratorio di S. Venanzio am Laterans-Baptisterium, Zeno-Kapelle von S. Prassede). Während nach Wilpert a. O. das Stabkreuz für Johannes in Rom eingeführt worden sei, denkt Schäfer (101 f.) mit Recht eher an K/pel: dort befand sich nämlich die wichtigste Reliquie des Täufers, sein Haupt, das unter Theodosios d. Gr. aufgefunden (Chron. pasch. Ol. 292, Rufin. hist. eccl. 2,28 = PL. 21,536) und vom Kaiser in der von ihm im Hebdomon errichteten Kirche beigesetzt wurde (vgl. S. 96); von hier aus verbreitete sich vor allem in der Folgezeit seine Verehrung. Nach Schäfer (102) hätten demnach Johannes und Andreas das Stabkreuz zusammen als die beiden Hauptheiligen der Stadt in K/pel erhalten, so wie es in Rom an Petrus und Laurentius, in Mailand an Protasius und Gervasius gegeben wurde, letzteren sicherlich unter Ambrosius, also zur Zeit des Theodosios, womit sich deutlich die Rivalität der drei theodosianischen Metropolen ausdrücke.

Im Zusammenhang damit, daß das Stabkreuz des Johannes mutmaßlich ein Zug der theodosianischen Ikonographie K/pels gewesen ist, muß vor allem auf den Paulus mit Tragkreuz auf dem Mensa-Fragment in Dumbarton Oaks hingewiesen werden (vgl. S. 36), für das E. Kitzinger die ganze Sphäre der theodosianischen höfischen Kunst überzeugend geschildert hat: dafür spricht ebenso der Charakter dieses Kreuzes als goldenes Gemmenkreuz, und man muß nach den verschiedenen Indizien in Erwägung ziehen, ob nicht eine kaiserliche Bildschöpfung hinter dem taufenden Johannes des Baptisteriums des Domes in Ravenna steht, vielleicht eben ein Bild in der Hebdomon-Kirche.

Es dürfte im ursprünglichen Taufbild Johannes, wie die Apostel, keinen Nimbus besessen haben, der zweifellos eine Zutat Kibels ist (irrig dagegen T. Bruno, FR. 3. Ser. 37 [88] [1963] 51, die über das ursprüngliche Vorhandensein hier und das Nichtvorhandensein im Baptisterium haltlose Hypothesen aufstellt).

Die Apostel-Prozessionen. – Inschriften. – Die Namen über der Schulter, in Höhe des Halses, durch die Figur immer geteilt, ergeben ein auch noch durch die Kandelaber unterbrochenes Band:

1. Zug

Petr | us || Andre | as || Iacobu | s Zebedei || Iohan | nis || Filip | pus || Bartolo | meus

2. Zug

Pau | lus || Tho | mas || Matt | heus || Iacobu | s Alfei || Simon Cananeus || Iuda | s Zelotes

(Vgl. CIL. 11 Nr. 256 b = Diehl, ILCV. 1 Nr. 1961 b. Ricci, Tavole storiche 2 Taf. 10–13 F–M, sowie Nordström 37, dort vor allem über ihre Zusammenstellung): es ist die Reihenfolge von Mt. 10,2—5, die man überall in Ravenna in frühchristlicher Zeit angewandt zu haben scheint (vgl. Bd. 2, 3); doch sind ersetzt: der 10. Apostel Lebbaeus Thaddaeus durch Paulus, der aber als Anführer eines zweiten Zuges zwischen Bartholomaeus, dem 6., und Thomas, dem 7. Apostel, in die Reihe eingefügt wurde, und Judas Ischarioth durch Judas, den Sohn des Jacobus (nach Luk. 6,16 und Apg. 1,13): dieser erhielt den eigentlich dem Simon gehörigen Beinamen Zelotes (Luk. 6,15), während letzterer bei Mt. 10,4 und Mark. 3,18 Cananaeus genannt ist. Nordström (37 Anm. 1) hat auf dieselbe Vermischung in der Vorhalle in S. Aquilino in Mailand hingewiesen, wo einer Gestalt Iudas Z[elotes] beigeschrieben ist (vgl. Calderini-Chierici-Cecchelli, S. Lorenzo Maggiore 237; zum ganzen auch Schermann, Propheten- u. Apostellegenden 218 u. 221 ff. F. Haase, Apostel u. Evangelisten in den orient. Überlieferungen [1922] 275).

Bedeutung. – Auf die Sendung der Apostel durch Christus als der tieferen Bedeutung im Mosaik hat Ficker (Bildschmuck 325) hingewiesen: „... die Taufe, die durch die Apostel, die Prediger des Evangeliums, die Träger und Präger des Glaubenssymbols, dem Befehle des Herrn gemäß, allen Völkern gegeben wird ...", während er (Darstellung der Apostel 121) das Bild noch mit einem anderen Gedanken verband: „Die Apostel stehen neben der Taufe Christi als die Träger der christlichen, vom Täufling zu befolgenden Lehre und als Vorbilder für sein Leben, welche die Krone erlangt haben". Dagegen sieht Wessel (Corsi [1957] 80) in ihnen die Erstlinge der Getauften, durch die Bluttaufe ihres Martyriums, „in ihnen repräsentiert sich die ecclesia caelestis, die beim Taufgeschehen im kirchlichen Sakramentsvollzug in ihnen zugegen ist", eine recht gesucht erscheinende Deutung.

Außerordentliche Differenzen bestehen in der Deutung der Kranzdarbietung als solcher; eine systematische Einteilung der verschiedenen Hypothesen (bis 1951) bei Nordström (39 ff.), worunter hier genannt und ergänzt durch spätere:

1. Selbständigkeit des Apostelzuges; sie bringen ideell die Kränze zu einem Thron als aurum coronarium oder oblaticium, wie im Baptisterium der Arianer, doch wurde der Thron nicht dargestellt (z. B.

Th. Klauser, RM. 59 [1944] 151. O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration 47). Nach A. C. Soper (Art Bull. 20 [1938] 157) sei der Thron aus technischen Gründen weggelassen worden; Wilpert (Mosaiken und Malereien 70) führt das Fehlen eines Zieles der Darbringung letztlich auf eine schlechte Kopie des Vorbildes zurück: „. . . schreiten die Apostel in Eile daher, um ihre Kronen irgend jemand anzubieten, der nicht da ist; das Fehlen des Zieles macht sich besonders bei den Apostelfürsten, welche den Zug anführen, bemerkbar: sie sind so nahe aneinander gerückt, daß sie sich gegenüberstehen und sich gegenseitig die Krone anzubieten scheinen. Wie konnte Neon solche künstlerische Verstöße begehen?"

2. Die Kränze werden zu einem oder mehreren der Throne in der Kuppelzone darunter gebracht (vgl. Schultze 206; Grabar, L'empereur 232; K. Wessel, AA. 1950/51, 112; Bettini, Battistero 46 [vgl. dazu hier S. 31]; de Bruyne 362 f.).

3. Die Kränze werden Christus, der von Johannes getauft wird, dargebracht (vgl. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology [1911] 346; Kurth 76; Galassi, Roma o Bisanzio 39 f.; W. Neuss, D. Kunst der alten Christen 99; Wulff, Handbuch 1,343; M. Laurent, L'art chrétien 197). Nordström (42 ff.) erweiterte diese Deutung dahin, daß das aurum oblaticium für Christus bei der Taufe analog jenem bei der kaiserlichen Krönung zu deuten sei, d. h. als bei der Investitur Christi als Gottes Sohn stattfindend (so auch Lazarev 53). Dagegen hat Wessel (Corsi [1957] 77 ff.) mit Recht eingewandt, daß Jesus Christus von Anbeginn Gottes Sohn war und daher die Taufe nicht als die Investitur Christi als Gottes Sohn angesehen werden könne. Hingegen seien die Kränze jene, die Christus den Aposteln als Preis für ihr Martyrium gegeben habe, die sie nun wiederum Christus darbringen, jedoch im Paradies.

Zweifellos enthalten beide Hypothesen zur Lösung führende, richtige Elemente: die Kränze, Preis für den Glaubenssieg der Apostel als Märtyrer, werden von ihnen als aurum oblaticium Christus dargebracht, der in der Jordantaufe dargestellt ist. In der Tat hängt die Interpretation von der Erkenntnis eines Darstellungs-Prinzipes ab, nach dem sich bei übereinander folgenden Darstellungen die untere auf die darüber befindliche bezieht: mit Recht hat daher Nordström (42) auf die Verwandtschaft mit dem Schema der Arkadios-Säule hingewiesen, wo die Kranzdarbringung an die Kaiser in der Zone unter den Kaisern stattfindet und sich außerdem zwei Kranzträger gegenüberstehen (vgl. bei Kollwitz, Oströmische Plastik 50 ff.). Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang das Barberini-Diptychon (Delbrueck, Consulardiptychen 188 ff. Nr. 48. Cumont Atti Pont. Acc. Rom. di arch. S. 3. Mem. 3 [1932/33] 88 f., Volbach, Elfenbeinarbeiten 36 f. Nr. 48 Taf. 12. Rice-Hirmer Taf. 19): im großen Mittelfeld erscheint der Kaiser im Kriegskostüm mit Diadem und Lanze, im unteren schmalen Streifen bringen Skythen und Inder Gaben dar, gegenseitig nach der Mitte hin auf sich zugehend. Hier ist zwar der Kaiser keineswegs Gaben empfangend dargestellt – solche Szenen sehen ganz anders aus –, sondern wohl im Triumph; dennoch gilt aber die Darbringung der Gaben durch die Barbaren ihm. Es genügt seine Gegenwart dafür, auch wenn sie in einen anderen Zusammenhang eingebunden ist. Ähnlich wird man das Diptychon ergänzen müssen, von dem Ober- und Unterstreifen allein erhalten sind, in Mailand, Castel Sforzesco (Delbrueck, Consulardiptychen 196 Nr. 49. Cumont a. O. 89. Volbach, Elfenbeinarbeiten 37 Nr. 49 Taf. 12. Rice-Hirmer Taf. 18): hier ist besonders charakteristisch für das Kompositions-Schema, wie sich die beiden Barbaren, die auf verhüllten Händen ihre Kinder (?) darbringen, völlig symmetrisch gestaltet gegenüberstehen, ein hervorragendes Vergleichsbeispiel für die Apostelfürsten des Baptisteriums; auch sie bringen sich nicht „gegenseitig die Gaben dar", sondern dem (fehlenden) Kaiser, der darüber gestellt gewesen sein muß, wie die Inschrift *triumphatori* auf dem Oberteil lehrt; die untere Darstellung bezieht sich also nicht auf seine Attitude, sondern allein auf die Anwesenheit des Kaisers. Ganz analog sind die Akklamations-Darstellungen komponiert, z. B. auf dem Probianus-Diptychon, wo auf der rechten Tafel Probianus die Begrüßungsformel schreibt: *Probiane floreas* (vgl. Delbrueck Consulardiptychen 250 Nr. 65 Taf. 65. Volbach, Elfenbeinarbeiten 41 f. Nr. 62 Taf. 18) sowie auf dem dreiteiligen Feld der Holztür von S. Sabina (J. Wiegand, Hauptportal Taf. 12. E. Kantorowicz, Art Bull. 26 [1944] 207 ff.).

Es dürfte damit kein Zweifel darüber bestehen, daß die Darbringung der Kränze Jesus gilt, der in der Taufe dargestellt ist, die Darbringung sich jedoch nicht auf den Taufakt speziell bezieht. – Allgemein Darbringungs-Szenen an Christus (Grabar, L'empereur 230 ff.), als Zeichen der Unterwerfung unter den himmlischen Souverän, als Gegenstück zu den Darstellungen der besiegten Feinde in der Triumphalkunst (Grabar, L'empereur 195).

Der ikonographische Vorwurf beruht auf der folgenden Vorstellung (vgl. Ficker, Darstellung der Apostel 6): „Keiner von den Zwölfen blieb ungekrönt . . . Mit Patriarchen und Propheten und allen Heiligen sind sie, die Hirten der Herde, zu dem guten Hirten, die Märtyrer mit Kronen in den Händen zu dem Könige, der sie krönt, zurückkehrt" (sich berufend auf Sedulius 3, 158 ff. Sacram. Leonin. p. 51). Desgleichen die Apostel als Märtyrer (Ficker a. O. 111 ff. Gerke, RivAc. 12 [1935] 137 f. Anm. 2. Ihm passim).

4. Die Kränze werden niemandem übergeben oder zurückgestellt, sondern sie sind im Besitz der Apostel (die glücklich im Paradiese wandeln) als Preis für das Lehren und Taufen der Völker und „daß sie einen guten Kampf gekämpft haben (2. Tim. 4,6–8); „die Kränze bedeuten ewige Seligkeit im himmlischen Reiche" (Mirković, Kuppelmosaike 75).

Ikonographie und künstlerische Fragen. – Allgemeiner Brauch des Anordnungsschemas, Grabar (L'empereur 81); das Schema der Kranzdarbringung geht auf das kaiserliche aurum coronarium oder oblaticium zurück (vgl. bes. Klauser RM. 59 [1944] 129 ff. Kollwitz, Oströmische Plastik 55. 51).

Die Prozessionen und die Kränze haben später ihren nächsten Vergleich in Ravenna im Baptisterium der Arianer (hier Taf. 257–273), sowie vor allem in denen der Märtyrer in S. Apollinare Nuovo (hier Taf. 120–124).

Zur Ikonographie der Apostel. – Ausgeprägt ist allein die Ikonographie von Petrus und Paulus, dessen Antlitz zweifellos den mittelbyzantinischen Paulus-Typus vorausnimmt, in der hohen kahlen Stirn gut vergleichbar mit dem Paulus des Mensa-Fragmentes zu Dumbarton Oaks (vgl. S. 36), oder auf einer Nebenseite des Sarkophages von Sarıgüzel (Kollwitz, Oströmische Plastik Taf. 46), sich doch von den westlichen, vor allem stadtrömischen Beispielen deutlich unterscheidend (vgl. Nordström 39 mit der Lit. für die wichtigsten Beispiele in mittelbyzantinischen Mosaiken, wie H. Lukas, Daphni, Sizilien). Nicht auszuschließen wäre auch ein Nachklang des Antlitzes des Thomas im Typus der mittelbyzantinischen Mosaiken, z. B. vor allem in Cefalù (vgl. Demus, Mosaics of Norman Sicily Taf. 4 b) sowie in der Martorana in Palermo (vgl. Demus a. O. Taf. 52 b), dessen Gesichtstypus z. B. in Ravenna selbst später einer anderen Tradition, nämlich als bärtig, folgt, dagegen ähnlich in S. Vitale wiederkehrt.

Daß die Apostel entweder goldenes Pallium oder goldene Tunica trugen, deutet auch hier auf die Bedeutung des Goldes als Farbe des himmlischen Lichtes (vgl. S. 34), ebenso wie bei der goldenen Tunica des Guten Hirten im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 8).

Zur ganzen künstlerischen Komposition vgl. vor allem Nordström (37 f.), zum Stil zuletzt Bettini (Battistero 52, Reichtum der Töne, Plastik durch Farbe, die nichts mit Klassizismus zu tun hat) und am umfangreichsten bei Casalone (228): Gegensätze in den Gestalten u. a. zwischen Bewegung und sich Präsentieren, „incertezze costruttive – non tutte dovute ad un linguaggio nuovo che amava sempre più servirsi di stilizzazioni – presentate da queste alte, disorganiche figure": manches läßt Casalone vermuten, daß ein Modell nicht ganz verstanden nachgebildet oder auf Grund von Cartons angefertigt worden ist.

Mitunter hat man einen „römischen Charakter" der Apostel feststellen wollen (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 1, 70 f.: „Anleihen des Bischofs Neon bei der römischen Kunst"); „elementi tradizionali grecoromani" (Galassi Roma o Bisanzio, 42). In einem weiteren Sinne westlich bezeichnete E. Weigand (BZ. 39 [1939] 142) die Apostel, vor allem die Kopf- und Gesichtstypen, als Fortsetzung der Tradition des Realismus im römischen Porträt (so a. O. 143 Anm. 3 bes. für Bartholomaeus, dessen Gestalt und Gesicht kontrapostiert, völlig asymmetrisch angelegt seien; es handele sich nicht um das Idealbild eines Heiligen, sondern um einen „plebeischen Typus von Fleisch und Blut", mit „brutalem Wirklichkeitssinn" dargestellt). Für die Apostelköpfe: „anche l'osservazione del vero venne in aiuto ... Realismo, ...ma non assenza di stile" [!], Galassi (a. O. 36; stark westliche Züge betont Matthiae, Corsi [1972] 251).

Weigand sah eine Reihe von Zügen als vom Ortsstil bestimmt an, während wir eher glauben, daß etwa der Kontrapost, der überall zusammen mit dem Alternieren der Formen in den Mosaiken herrscht, Eigenschaften des historischen Formstils sind, wozu ebenso die Torsionen gehören und die von Casalone geschilderten Gegensätze sowie ‚byzantinische' Formen, wie etwa beim Apostel Simon (vgl. Nordström 38): ungewöhnlich kleiner Kopf und langer Hals, Beine machen drei Fünftel der Höhe der Gesamtgestalt aus; desgl. Casalone (229): „estremamente nuova nella accentuata sproporzione tra il busto piccolissimo e le gambe molto lunghe, nella linea del corpo completamente ondulata e nel pallio che ricade in un gioco assai bello di pieghe gonfie, e dove le deformazioni sono veramente in funzione di un linguaggio più stilizzato." Dagegen wird die betonte Plastizität der Gestalt sowie die feine Zeichnung des Körpers unter dem Gewande von Nordström (38 f.) als ‚römisch' angesehen; Gestik, Proportionen jedoch als byzantinisch. Das Durchscheinen des Körpers unter dem Gewande ist jedoch gerade für die qualitätvolle oströmische Plastik charakteristisch.

Alle diese Züge sind jedoch zuerst nicht konstante Eigenschaften eines Ortsstils, sondern eines ganz determinierten historischen Stils, dessen Wirkung wir allerdings nur in diesem Denkmal kennen und dessen ganzer Bereich unbekannt ist, jedenfalls weder ravennatisch in seinem Ursprung noch stadtrömisch sein dürfte (im allgemeinen Bd. 1, S. 97 ff.). Er hat zweifellos alle Merkmale eines sogen. Manierismus (Typismus), als überreife Stufe eines Stils (vgl. zu dem Phänomen P. Frankl, Das System der Kunstwissenschaft [1938] 574 f. 1005 f.).

Architekturzone. – Die Deutung der Architekturen schließt fast immer die Throne und Altäre ein; insgesamt Himmelsstadt wie in H. Georgios zu Thessalonike, eigentliche Bedeutung als „domus Dei éternelle la cité de la Jérusalem céleste" (Grabar, Martyrium 2, 112); Idealansicht von Sanktuarien, so auch Wulff (Handbuch 1, 343 f.), bei Bettini (Battistero 48), gefolgt von Casalone; „Paradies" (de Bruyne 362 f.); „obere Kirche" (Ficker, Bildschmuck 325); Schiffe einer Basilika (D. V. Ainalov 208 f.); Kolonnaden der Basilika (Wulff, Koimesiskirche [1903] 277); reale Darstellung von Sanktuarien bereits bei Ch. Diehl (Ravenne [1886] 48), desgl. d. h. das ‚Bema' der Kirche, inspiriert von der scaenae frons, H. Stern (Cah. Archéol. 3 [1948] 86): das Verhältnis vom Einzelnen zum Ganzen entspräche annähernd der Realität. Völlig unhaltbar ist sodann auch eine Deutung, die beides zu vereinen sucht: um die Throne stelle die Architektur das Himmlische Jerusalem dar, um die Altäre die irdische Kirche (Kostof 80 ff.). Es bedarf keines besonderen Hinweises, daß eine solche Vermischung der Sphären, das Nebeneinander in ein und derselben Schicht und Ordnung nicht möglich ist; die Kuppel repräsentiert in der Tat allein die himmlische Sphäre.

Nicht den Kern trifft die Deutung als Zone dekorativer Elemente, zugleich mit tiefem symbolischen Inhalt, nämlich als Triumph Christi (Nordström 45 f.), denn die Deutung hat eben von dem, was die Architekturen umschließen, auszugehen. Daß die Darstellung nicht durch die Apokalypse inspiriert ist, wie es gelegentlich die ältere Forschung annahm, z. B. V. Schultze (jüngst z. B. wieder bei M. Laurent, L'art chrétien 197), hat F. van der Meer erkannt (Maiestas Domini 236).

Bis zu welchen erbaulichen Phantastereien man hier gelangen kann, zeigte z. B. Gerke (Spätantike und frühes Christentum 173), gleichsam predigend: „im dreiteiligen Rhythmus von Thron und Altar klingt in diesem Kreisring der liturgische Hymnos der feiernden Kirche auf *Erden,* der besagt, daß der in den Evangelien geoffenbarte *logos* vom Thron der Trinität in jedem Akt des Opfersakramentes herabsteigt, damit die Getauften aufsteigen."

Wir halten die Architektur für gegenständlich sekundär, sie dürfte nicht mehr als glorifizierenden Charakter haben; sie ist in jedem Falle nicht ‚realistisch' aufzufassen, d. h. als Darstellung von ‚Sanktuarien': Throne und Altäre stehen in einer ‚dekorativen' Säulennische, nicht in einer wirklichen geschlossenen Apsis; der Raumausblick ins Freie neben den Thron-Nischen, durch Pflanzen verdeutlicht, hat nicht ‚realistischen' Charakter und stammt doch zweifellos von den Gartendarstellungen eines locus amoenus ab; es sind Züge, die gänzlich gegen eine reale Wiedergabe kirchlicher Architektur, und damit auch gegen eine Bedeutung als solche sprechen. – So sieht de Francovich künstlerische Gesichtspunkte als entscheidend an (FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 149).

Bedeutung der Throne und Altäre. – Insgesamt Deutung aus der Taufliturgie (vgl. Ficker, Bildschmuck 325 f.). Thron, als Christus selbst, „souverain ou παμβασιλεύς, Grabar (L'empereur 199). Hetoimasia, Nordström (46 f.), aber nicht Leer-Thron (wie z. B. Soper, Art Bull. 20 [1938] 154), sondern ein solcher, auf dem Christus schon thront und der nicht erst für den Kommenden bereitet ist, da Christi Symbole (Kreuz und Mantel) darauf niedergelegt sind; Hetoimasia (zögernd, wegen der Vierzahl der Throne, Wessel, Corsi [1957] 80); Thron Christi (bei de Bruyne 362 f. Bettini, Battistero 47 ff.); Bischofsthron (Wulff, Handbuch 1,343. H. Stern, Cah. Archéol. 3 [1948] 86, sowie Bettini a. O. 49, als Alternative zum Thron Christi); vier Throne als die Sitze der Patriarchen von Rom, Alexandrien, K/pel und Jerusalem (Barbier de Montault 9), wogegen nach Wessel (a. O. 80 f.) die Hetoimasia-Gestalt spräche.

Vier Throne in einer Zone, also gleichsam nebeneinander, können nicht als Christus selbst und damit als Hetoimasia aufgefaßt werden; andererseits sind die Deutungen auf reale Bischofsthrone oder solche als Symbole der Patriarchate unannehmbar, schon weil der Typus der dargestellten Throne nicht den einer Bischofs- oder Patriarchen-Kathedra, sondern mit dem Perl- und Edelsteinschmuck unzweifelhaft einen kaiserlichen Thron wiedergeben soll. Doch weist das Kreuz in der Scheibe alle vier Throne als Christus zugehörig aus. Das Kreuz aber kann nicht das Kreuz der Parusie, Prodomos des Zweiten Adventes Christi sein, weil es nicht nur im Osten, sondern auch in den anderen Himmelsrichtungen erscheint; es wird sich also daher um das Siegel Christi handeln, wie es z. B. ein (Erz)-Engel in den Mosaiken von Parenzo trägt (vgl. B. Molajoli, Basilica eufrasiana Abb. 51): das Kreuz erscheint auf einer Scheibe und es gehen von ihm Strahlen aus; es ist als Zeichen der Herrschaft Christi aufzufassen (vgl. zum ganzen A. Grabar, L'iconoclasme 220 f. vor allem auch über die Form und Art des Kaisersiegels als Medaillon, das z. B. getrennt von den Dokumenten dem Empfänger überreicht wurde, a. O. 219); dieses ‚Siegel' erscheint auch sehr ähnlich auf Münzen des 5. Jh. (vgl. Nordström 47 Anm. 8); das stehende Kreuz steht schließlich häufig für den gekürzten Namen Christi (vgl. F. J. Dölger, JbAC. 3 [1960] 5 ff.).

Damit verbildlicht der Thron, durch Christi Namen gekennzeichnet, Christi Herrschaft, ebenso der Mantel (vgl. dazu Wilpert, Mosaiken und Malereien 61 und 63 f.): „. . . vornehmsten Kaisermantel . . . das Trium-

phalgewand, um zugleich auf den Sieg des Kreuzes hinzuweisen", wohl zu weitgehende Folgerungen; es handelt sich wohl eher um das Pallium in der kaiserlichen Purpurfarbe, den Mantel Christi.

Die Vierzahl der Throne in den Hauptrichtungen des Gebäudes und damit annähernd in den realen Himmelsrichtungen, vertritt die Universalität der Herrschaft, sie ist also nicht auf dekorative Erwägungen des Künstlers zurückzuführen, in Analogie zu der Vierzahl der Altäre mit den vier Evangelien, wie bei Nordström (45, vgl. folgende Ausführungen).

Altäre. Die liturgische Rolle der Evangelien bei der *apertio aurium* und der Übergabe des *symbolum* bei der Taufe (vgl. Ficker, Bildschmuck 326 sowie Nordström 46 Anm. 1 m. Lit., bes. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher 6; sowie de Bruyne 363). Es wird also weitgehend der Zusammenhang dieser Darstellung mit der Liturgie für wahrscheinlich gehalten.

Vier Evangelien umschließen die ganze Wahrheit des himmlischen Logos (vgl. F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik[3] [1948] 70 f.); „königliches Gesetz des Himmelreiches" (Kollwitz, Mosaiken 16); die vier Evangelien als das Heil, das in alle vier Weltgegenden fließt, Ficker (Bildschmuck 325), der dazu die Inschrift Sixtus III. im römischen Laterans-Baptisterium zitiert (vgl. S. 26): *fons hic est vitae, qui totum diluit orbem . . .;* ähnlich (im Anschluß an K. Lehmann, Art Bull. 27 [1945] 1 ff.) Nordström (46 Anm. 1): „Die vier Altäre mit den Evangelien stehen nämlich in den vier Himmelsrichtungen und könnten damit die Ausbreitung der Lehre Christi nach den vier Himmelsrichtungen, d. h. über die ganze Erde, symbolisieren": womit die Deutung richtig angebahnt war. Noch an den vier Fassaden der Kirche von Aght'amar (gegen 915–921) stehen in den Giebeln die vier Evangelisten mit den Evangelien, also in den vier Himmelsrichtungen vgl. S. Der Nersessian, Aght'amar [1965] 23 u. Taf. 3.31.37.41). Die Sessel neben den Thronen dienen zur Aufbewahrung der Diademe, wohl trifft am ehesten zu die Deutung bei de Bruyne (363): „. . . une couronne triomphale, semblable à celles des apôtres et des martyrs, attendait les élus sur les sièges qui leur étaient préparés dans le voisinage immédiat du thrône dressé au milieu du Paradis", bezogen auf Ambros. de sacram. 1,2,4 (PL. 16,437); ähnlich, als Siegespreis auf dem im Himmel bereiteten Thron für Glaubenszeugen nach der Passio Timothei et Maurae (vgl. Baus 214 f.). Möglicherweise könnte man bei diesen Kränzen auf Sesseln neben den Evangelien an einen Preis für den Glauben im Evangelium in einem allgemeineren Sinne denken. Die Erklärung als *στέφανος τῆς δόξης* (Wulff, Koimesiskirche 229) hätte den Vorteil einer allgemeineren heilsgeschichtlichen Bedeutung.

Eine sehr eigenwillige, unhaltbare Erklärung mit dem einen oder anderen in Erwägung zu ziehenden Element gibt L. Mirković (Kuppelmosaike 75 f.): danach nehmen diejenigen, die in das Himmelreich eintreten, wo es viele Wohnungen (Zelte = die dargestellte Architektur!) gibt, die Diademe von den kleinen Thronen (vgl. dazu de Bruyne 363), bekränzen damit ihr Haupt und setzen sich auf den mit Zelten (!) überwölbten Thron, werden zu Königen und regieren hinfort mit Christus zusammen (!); auf den Altären bringen sie ihre geistigen Opfer dar (!) und vereinigen ihr Opfer mit dem Christi (!).

Architekturen, Ikonographie und Form. – Herkunft von der scaenae frons, wie sie seit augusteischer Zeit in Italien ausgebildet sei, nämlich als dreiteiliger Fassadenbau mit tieferer, meist halbrunder Mittelnische, im Gegensatz zur geraden scaenae frons des Ostens (vgl. E. Weigand, BZ. 39 [1939] 141); für westlichen Ursprung spräche nach Weigand des weiteren das sich oben befindende Schloß in den Muscheln (vgl. dazu die Stucknischen, S. 44). Ein Vergleich mit den erhaltenen oder rekonstruierten Beispielen der scaenae frons zeigt deutlich, daß zwischen dieser und der Architektur-Malerei des Baptisteriums kein wirklicher Zusammenhang besteht, wohl auch kaum ein unmittelbarer mit jener in H. Georgios von Thessalonike (vgl. zu letzterem Beispiel die Ausführungen von H. Torp, *Πεπραγμ. τοῦ ϑ' διεϑν. βυζαντ. συνεδρ. Α' [1955]* 494 ff., der an dieser Ableitung festhält, indem er aus dem Sinnzusammenhang von der scaenae frons und den Palastfassaden die Anwendung ableiten will, mit Irrtümern und der arbiträren Interpretation von Vitr. de arch. 5,69). Eine Parallelentwicklung zur Architektur-Malerei ist dagegen viel deutlicher bei den Prunkfassaden von Nymphäen, Torbauten oder anderen öffentlichen, zugleich dem Schmuck der Städte dienenden Bauten (vgl. Milet, Nymphäum, Crema 429 ff. Abb. 533; Gerasa, Crema 433 Abb. 535. 536; Aspendos, Crema 429 Abb. 534; Rom, Septizonium, Crema 545 ff. Abb. 718. 719; Ephesos, Markttor, Forschungen in Ephesos 3 Taf. 1–3; Ephesos, Bibliothek, Crema 367 ff. Abb. 434; Ephesos, Straßentor, Forschungen in Ephesos 3 Taf. 3–6, Abb. bei Crema Abb. 726. Für Thessalonike hat Torp a. O. 496 ff. mit Recht vor allem auf die Grabfassaden von Petra hingewiesen; sie gehören zwar in denselben Zusammenhang, aber man muß sehr bezweifeln, daß dieser durch eine symbolische Bedeutung, d. h. als sacrum palatium des Toten, mit der Bedeutung von vermeintlichen Palastfassaden als „symbole de l'autre monde", S. 497, gegeben ist).

Alle diese Beispiele sind jedoch wesentlich ausgedehnter und gleichen nie wirklich denen im Baptisterium. Das real im Baptisterium Dargestellte widerspricht schließlich auf das klarste der Hypothese, alles sei wohl inspiriert von der scaenae frons, jedoch ersetzt durch reale Sanktuarien, im Gegensatz zu H. Geor-

gios von Thessalonike, wo die scaenae frons noch in ihren wichtigsten Zügen bewahrt sei (nach Stern, Cah. Archéol. 3 [1948] 82).

Dagegen halten wir einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Illusionsarchitektur in der römischen Wandmalerei für am wahrscheinlichsten. Schon im pompejanischen 4. Stil ergeben sich für die Struktur aller Elemente, z. B. das System der mittleren Nische aus Säulen und seitlichen, rechteckigen Baldachinen in der bekannten Malerei der Casa di Apollo zu Pompei (vgl. u. a. K. Schefold, Pompejanische Wandmalerei [1952] 134 f. Taf. 37), bei demselben perspektivischen Schema, in Projektionen, von rechts und links gesehen, sowie in der Auf- und Untersicht Parallelen (von Torp bereits im Zusammenhang, allerdings dem symbolischen, mit den Architekturen von Thessalonike gesetzt, a. O. 497 Taf. 169,2); also wahrscheinlich sind bereits in der frühen Kaiserzeit die Ursprünge zu suchen, auch für diese ‚christlichen' Scheinarchitekturen.

In Pompei erweisen sich des weiteren als verwandt viele andere, wenn auch viel reichere Systeme, z. B. im oberen Geschoß der Rückwand der Camera con la leggenda del Minotauro, Casa dei Vettii a Pompei, ohne Untersicht, da im oberen Teil der Wand, im zweiten Geschoß (vgl. Photo Anderson 26 468). Ein Beispiel der 2. Hälfte des 2. Jh. ist sodann eine der Lünetten des Grabes der Pancratier an der Via Latina vor Rom, allerdings in farbigem Stuck-Flachrelief, wo wieder das sogar von einer Muschel überwölbte Säulenhalbrund in der Mitte erscheint; wichtig ist hier vor allem auch das perspektivische Schema, allerdings ohne Aufsicht (vgl. Photo Alinari 38324; E. L. Wadsworth, Mem. Amer. Ac. Rome 4 [1924] Taf. 35).

Gegenüber den Beispielen der älteren Zeit sind wichtig die Züge, die nicht mit der Parallel-Projektion vereinbar sind und zu einem guten Teil die Illusion aufheben: die rückwärtig in der Kurve der Exedra stehenden Säulen haben ihre Basen unmittelbar neben denen der Frontsäulen und stehen damit auf der gleichen Höhe wie diese, statt daß sie höher lägen und ihre Schäfte im Vergleich zu denen der Frontsäulen verkürzt wären; die Transennen in den Baldachinen mit Pflanzen, neben den Thronen, schließen sich an der Außenseite des Baldachins jeweils an die hintere anstatt an die vordere Säule an, deren Schaft unten also z. T. von der Transenne verdeckt sein müßte. Die senkrechte Feldereinteilung der Friese im Gebälk der mittleren Exedren ist nach der Mitte zu schräg gestellt, als ob das Gebälk die Kurve der Kalotte darüber aufnehme, was gegen jede Regel einer wirklichen Projektion verstößt; dagegen hat man in den Kalotten über dem Altar nicht versucht, das Kassettenmuster perspektivisch darzustellen, so daß das als Kalotte gedachte Segment als die Darstellung einer ebenen Fläche wirkt, trotz des Versuches, die Vorstellung einer Rundung durch das Auflichten der Fläche in der Mitte zu erreichen.

Des weiteren sind wohl die Altäre in der Aufsicht und der Parallel-Projektion nach rechts dargestellt, aber bei der Altarbasis ist die Parallel-Projektion nur an der rechten Kante durchgeführt, während die linke hinter der linken Säule senkrecht nach oben fluchtet. Bei den Thronen sind das suppedaneum = Fußschemel in Aufsicht und mit nach rückwärts konvergierenden Kanten, die Seitenlehnen jedoch im entgegengesetzten Sinne zur Mittelachse divergierend gegeben, so daß auch bei ihnen keine räumlich klare Wirkung zustande kommen kann. Außerdem sind die Winkel der achsionometrischen Projektionen so gewählt, daß alle Elemente sichtbar und möglichst wenig von den vorn befindlichen verdeckt oder überschnitten werden. So sind in der Tat allein die hinteren nach innen stehenden Pilaster der Nischen zu seiten der Altarbaldachine gänzlich von den vorderen Säulen verdeckt.

Die perspektivische Wirkung im ganzen wird schließlich dadurch beeinträchtigt, daß eine Reihe der äußeren Baldachin-Säulen im schrägen Winkel aufstehen, also überhaupt schräg in die Zone eingesetzt sind, und nicht den Meridianlinien der Kalotte folgen; so erscheinen die Architekturen nach oben verjüngt, leicht stürzend, in stärkerem Maße als es die durch die Kuppelkrönung verursachte Verengung der Zonen nach dem Zenit hin erheischte (vgl. auch Bd. 2,3).

Der realen Architektur der Spätantike sind entnommen die Vorbilder der Schranken zu Seiten der Altäre, die ein rosettenartiges (Taf. 64. 68. 70. 71), ein Schuppenmuster oder Sterne im Kreise, beide letztere zweifellos in Durchbruchsarbeit, zeigen. Erstere erscheinen an der Basis des Obelisken auf dem Hippodrom zu K/pel, wo daneben auch Schranken mit Gittermustern angebracht sind (G. Bruns, Der Obelisk und seine Basis [1935] Taf. 37), für die Kreismuster Taf. 66 bieten Schrankenplatten aus S. Vitale einen Vergleich (bes. Bd. 1, Abb. 77).

STUCKRELIEFS

D a t i e r u n g. – Für die Zuweisung in die zweite Periode unter Neon haben sich folgende sichere Hinweise ergeben:

1. Das untere Gesims der Aedicula-Architektur ist hinter den Säulen unterbrochen, also später als die Blendarchitektur angefertigt.

2. Der Stuck überzieht auch die später als Auflager für die Kuppel eingesetzten Konsolen (ebenso sollen bis zum Ende des 18. Jh. die Kapitelle darunter verstuckt gewesen sein, vgl. S. 22).

3. Ausschlaggebend sind vor allem die Stukkaturen der Kuppel-Lünetten über dem Fenstergeschoß: die wenigen erhaltenen Reste verraten eine Gleichartigkeit in der Technik mit den Stucks im Fenstergeschoß, und die vor dem Abschlagen des Stucks (1887, Abb. 22–27; Zeichnung bei Rahn, Ravenna, hier Abb. 25) und der Abnahme der Inkrustation (1878, vgl. S. 46) angefertigten Photographien und Zeichnungen (Abb. 22.26-30) zeigen deutlich, daß die Ranken in Rücksicht auf die von den Kuppelzwickeln ausgesparte Halbkreisfläche komponiert waren (Abb. 22.23.).

Der Stuck kann also nicht vor der Einziehung der Kuppel angebracht sein; es liegt daher auf der Hand, ihn den Arbeiten unter Neon zuzuzählen (vgl. zum ganzen Mazzotti, Corsi [1961] 271 f.); für die Gleichzeitigkeit sprechen auch die formalen Beziehungen zu den Aposteln des Kuppelmosaiks (vgl. S. 40), die wir auf den gemeinsamen Entwurf zurückführen. Diese Ähnlichkeiten haben E. Tea (FR. 22 [1916] 939 ff.) dazu geführt, Stucks und Mosaiken von denselben Künstlern geschaffen vorzustellen, womit sie bereits, ohne den Unterschied von Entwurf und Ausführung zu erkennen, die Frage der Lösung näher gebracht hat. Die nun sichere Bestimmung der Bauperioden hat der Hypothese von Casalone (246 ff.), die Stucks seien erst unter Maximian ausgeführt, alle Wahrscheinlichkeit genommen.

Scheinarchitektur. – Ein höherer, auf Pilastern ruhender Bogen um das Fenster verbindet jeweils zwei auf je vier Pilastern ruhende Nischenbaldachine mit abweichselnd rundem und spitzen Giebel. Wie diese Bogen- und Nischenarchitektur stereometrisch aufzulösen ist, wird im Zusammenhang mit der Architekturzone der Mosaiken, in Analogie zu den Architekturen der Kuppel von H. Georgios zu Thessalonike, H. Raabe in einem Exkurs im 3. Halb-Bande behandeln.

Die ganze Architektur ist flächig, und nicht zuletzt haben auch an der völlig flächigen Wirkung die Pilaster einen Anteil: die vorderen Pilaster sind von den Blendsäulen nahezu verdeckt und dazu sehr viel weniger sorgfältig und detailliert ausgearbeitet (es fehlen z. B. Kanneluren und Blattausarbeitung) als die im Hintergrund stehend zu denkenden zwischen ihnen, welche nun den eigentlichen Rahmen der Gestalten bilden und dazu voll, selbst mit ihren Basen, wiedergegeben sind, die bei Untersicht hätten verdeckt gewesen sein müssen. Der Versuch dagegen, eine räumliche Illusion dadurch zu erreichen, daß die Gestalten häufig einen Fuß über das Gesims setzen, führt im besten Falle zu einer primitiv-realistischen Vorstellung des Zufällig-Natürlichen durch die in der Spätantike so häufige Rahmenüberschneidung.

Die als Architrave, Bogen usw. dienenden Ornamentstreifen sind völlig gleichartig, da sie mit Model-Rollen hergestellt sind, was auf eine alte Praxis des römischen Stuckreliefs zurückgeht. Auf einen glatten Streifen folgt die Perlschnur, eine schmale Leiste, ein flacher Eierstab mit runden Eiern und feinen Stegen dazwischen und ein dem unteren entsprechender, glatter Streifen; Leisten mit Perl- und Eierstab kehren in den Wandstucks der k/pler Sophienkirche wieder, wenn auch plastischer ausgearbeitet (vgl. Schneider, Hagia Sophia 39 Abb. 45), wo der Eierstab auf orientalischen Einfluß zurückgeführt wird. Der Perlstab, der häufig als speziell ‚osthellenistisch' angesehen wird, kommt auch im westlichen Stuck vor, z. B. in den Stucks der sogen. Platonia an S. Sebastiano vor Rom, wohl um 400 (vgl. P. Styger, Römische Märtyrergrüfte [1935] Taf. 69. 70 sowie A. De Waal, RQ. Suppl. 3, 79 ff. Photos: Pont. Commissione Archeol. Sacra Nr. 3376).

Die Pilasterkapitelle sind solchen korinthischen in der Zierarchitektur auch sonst in Ravenna verwandt (bes. an den Sarkophagen, Bd. 1, Abb. 135–137. 141–143). Sie haben einen Blattkranz, darüber Deckplatte mit Mittelrosette, und zwar in folgenden Varianten: im allgemeinen sind die drei Blätter getrennt, mitunter jedoch unten verbunden, bei ausgearbeiteten Blattrippen; dagegen sind die Blätter der äußeren Pilaster der Ädikulen und jener um die Fenster allein in Umrissen eingeritzt. Ähnliche Kapitelle wie die ersteren erscheinen im Kuppelmosaik, wo die Säulen auch ähnliche Basen mit hoher Plinthe besitzen.

Die Muscheln in den Giebeln haben alternierend das Schloß oben und unten, im Gegensatz zu jenen der Mosaiken allein mit oberem Schloß (vgl. S. 42); demnach sind ‚östlicher' und ‚westlicher' Typus zusammen angewandt (vgl. die Unterscheidung bei E. Weigand, JdI. 29 [1914] 63 ff. sowie M. Bračkova, Bull. Inst. Bulg. 12 [1938] 1 ff.), ein Zeichen dafür, daß beide Typen allgemein verbreitet sind und ein Typus nicht als Symptom einer ‚Richtung' aufgefaßt werden kann, wie es Weigand in bezug auf das Baptisterium getan hat (vgl. BZ. 39 [1939] 141 f., die Stucks nicht in die Betrachtung einschließend).

Figuren. – Die Prophetengestalten, alle unbärtig, zeigen ikonographisch eine Reihe von immer wieder vorkommenden Variationen des in Schrittstellung verharrenden Codex- oder Rollenträgers, wie auch S. 153 ausgeführt, und zwar in engstem stilistischen Anschluß an die Apostel des Kuppelmosaiks:

1. der im Redegestus die Rechte erhebende Träger eines geöffneten Codex;

2. der Träger einer weitgeöffneten, mit beiden Händen gehaltenen Buchrolle;

3. der Träger einer geschlossenen, mit je einer Hand an einem Ende gefaßten Buchrolle. Die Abfolge ist

ohne Regel, doch wechseln von einer zur anderen Figur stets Bücher oder Gesten:
‖ 2 □ 1 ‖ 3 □ 2 ‖ 1 □ 3 ‖ 1 □ 3 ‖ 2 □ 3 ‖ 1 □ 2 ‖ 1 □ 3 ‖ 1 □ 3 (‖ Ecke des Oktogons (□ Fenster)

Alle diese Typen erscheinen ebenfalls, jedoch stilistisch völlig verschieden und in ruhiger, statuarischer Haltung, in S. Apollinare Nuovo (vgl. S. 153).

K ü n s t l e r i s c h e F r a g e n. – Galassi (Roma o Bisanzio 38 und, auf ihm fußend, Casalone 248 f.) hat bereits die Abhängigkeit der Figuren von den Aposteln betont; vor allem sieht Casalone im Apostel Simon Canaaneus das unmittelbare Vorbild des Propheten Nr. 6, links vom Eingang her gezählt, der sich als die am besten ausgeführte und am ehesten organisch nach klassischen Proportionen gebildete Figur erweise. Ihr würden (nach Casalone 249 ff.) am nächsten stehen die Propheten 2. 11. 12. 13. 14 und 15 (links vom Eingang ausgehend gezählt) und wohl insgesamt diesem Hauptmeister zuzuweisen sein, der auch die Köpfe der Propheten 4. 7 und 10 modelliert habe (Casalone 252). Einem anderen, weniger bedeutenden Künstler seien dagegen die Propheten 1. 3. 5. 8. 9 und 16 zuzuweisen (Casalone 252 f.); hier setze eine noch stärkere Stilisierung der Formen ein und ihre Köpfe werden mit Werken der Plastik, die sicher dem 6. Jh. angehören, verglichen und u. a. darauf die Hypothese gestützt, die Stukkaturen seien erst unter Maximian (546–56) ausgeführt worden (vgl. Casalone 246 ff.).

Daß die Stucks gar keinen künstlerischen Zusammenhang mit der Skulptur der ravennatischen Sarkophage zeigen, hat G. de Francovich hervorgehoben (vgl. FR. 3. Ser. 26/27 [77/78] [958] 66, dazu auch vorher Commentari 2 [1951] 3 ff.); de Francovich (FR. a. O.) hält einen syrischen Einfluß in den Stucks für möglich, während R. Delbrueck z. B. das wohl in Rom gearbeitete Diptychon des. C. L. Severus im Museum zu Ostia als stilistisch ähnlich ansah (vgl. Consulardiptychen 256 Nr. 65 a). Wir möchten eher glauben, daß sowohl die Versuche einer späteren Datierung wie die Annahme orientalischer Einflüsse in der Tatsache begründet sein dürften, daß es sich um Werke einer Werkstatt handelt, die, nur in ganz äußerlicher Weise von den von der höfischen Kunst ausgehenden klassizierenden Strömungen berührt (die dagegen sowohl die Sarkophagskulptur als auch das Mosaik ganz wesentlich geprägt haben), eher einer provinziellen, einheimischen, stark ‚volkstümlichen' Tradition folgt, wie man es auch am ehesten im ornamentalen Schmuck erkennen möchte, wobei Einwirkungen vom Osten her, zu einem uns nicht mehr erkennbaren Zeitpunkt, nicht auszuschließen sind.

A k r o t e r e d e r G i e b e l. – 1. Daniel zwischen den Löwen. 2. Traditio legis. 3. Christus auf Löwen und Schlange. 4. Jonas. 5. Hähne mit Fruchtkorb. 6. Hasen mit Fruchtkorb. 7. Schwäne (?) mit Fruchtkorb. 8. Ziegen (?) mit Fruchtkorb. 9. Lämmer mit Kreuz. 10. Löwen mit Kantharos. 11. Adler (?) mit Fruchtkorb. 12. Hippocampen mit Fruchtkorb. 13. Hirsch mit Vase. 14. Vögel mit Fruchtkorb. 15. Ziegenböcke mit Fruchtkorb. 16. Vögel mit Fruchtkorb.

F i g ü r l i c h e S z e n e n. – Nach Ficker (Bildschmuck 323 f.) befinden sich die Szenen und zwar je zwei des Alten und des Neuen Testaments, nicht zufällig an dieser Stelle: „Vor dem Priester, nach Westen, und rechts daneben, ihm nahe waren diese Bilder zu sehen, so daß er leicht auf sie hinzeigen konnte. ... Die alten Liberationstypen ... dienen ... der Absage an den Satan" und seien gleich dem Exorzismus der Benediktion, sich auf Ambros, de myst. 2 (= PL. 16, 408) berufend: *Ingressus es igitur ut adversarium tuum cerneres, cui renuntiandum in os putaris: ad orientem converteris; qui enim renuntiat diabolo, ad Christum convertitur, illum directo cernit obtutu.*

Die Szene der Traditio legis an Petrus wird von de Bruyne (347) wohl zu ausschließlich als speziell baptismal angesehen, da häufig in Baptisterien dargestellt.

Zu Christus auf dem Basilisken und Löwen vgl. S. 57 f. – Daniel erscheint bekleidet mit dem „notched Chiton", nach dem auch auf den ravennatischen Sarkophagen gebräuchlichen Typus der östlichen Ikonographie (vgl. zuerst bei E. Weigand, Zeitschr. neutestam. Wiss. 22 [1923] 233 ff.; vor allem A. C. Soper, Art Bull. 20 [1938] 185, „Byzantine formula" m. Lit. und Beispielen, außer el Baguât, vgl. Weigand; Beispiele bei G. de Francovich, FR. 3. Ser. 26/27 [77/78] [1958/59] 64 ff. Abb. 55–57, an welche sich die Kleidung des Daniel im Stuckrelief sehr eng anschließt; dagegen anders der Daniel einer Schrankenplatte in S. Apollinare Nuovo, vgl. zuletzt G. de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 59 f. Abb. 43, mit Schurz, der eher westlichen Typen entspricht: Bd. 1, Abb. 65).

Die Jonas-Darstellung, in der sowohl das Verschlingen als auch das Ausspeien durch je ein Meeresungeheuer wiedergegeben sein soll, und damit zwei Phasen der Jonas-Geschichte in eine Darstellung zusammengezogen sind, was weder in der Katakombenmalerei noch auf den Sarkophagen vorkommt (vgl. die Analyse der Ikonographie bei A. Stuiber, Refrigerium interim [1957] 136 ff.). – Nach Casalone (253 ff.) wären es Werke des ‚Hauptmeisters'.

G e g e n s t ä n d i g e T i e r e. – Das Kreuz zwischen zwei Lämmern, wohl allegorische Darstellung Christi und zweier Apostel (Apostelfürsten), späteres gutes Beispiel auf der Vorderseite des sog. Lämmer-Sarkophags in S. Apollinare in Classe (vgl. Bovini, Sarcofagi 65 f. Abb. 54. G. de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 50 Abb. 33.); des weiteren auf einer der Silberkapseln von Grado (Brusin-Zovatto

Abb. 68. 69) sowie dem Altar, jetzt in S. Vitale (vgl. Bd. 1, Abb. 119 und S. 75); in ähnlicher Stellung jedoch in einer Lünette über einem Fenster, im Mosaik in Albenga (H. Arnason, Art Bull. 20 [1938] 211 f., mit allen Beispielen, nach Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia [Milano 1912]). Schwerlich wird man jedoch den anderen Tieren, zwischen denen Fruchtkörbe oder Kantharoi stehen, einen religiös-symbolischen Sinn geben können; Hasen, Hippokampen, Ziegenböcken u. a. m. kommt kaum Entsprechendes zu. Vielleicht beziehen sich die Hirsche zu seiten der Vase auf Ps. 42,2, wie es im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 13) sicher der Fall ist (vgl. S. 79). Doch dürfte die Mehrzahl dieser gegenständigen Tiergruppen eine rein schmückende Funktion haben, was z. T. demnach auch für die biblischen oder christlich-allegorischen Gegenstände Geltung haben muß. Dasselbe gilt von den ganz genrehaft gegebenen, lebhaften Darstellungen verschiedener Vögel in den Kassetten der Bogenlaibungen (Taf. 80).

L ü n e t t e n , R a n k e n m o t i v e. – Für die weit zurückreichende Tradition dieses Rankenmotivs, verbunden mit gegenständigen Tieren, wie z. B. der Greifen (Taf. 77), vgl. die im Motiv erstaunlich ähnliche Lünette mit Stuckrelief in der Casa dei Grifi, auf dem Palatin vom Ende des 2. Jh. v. Chr. (vgl. G. E. Rizzo, Le pitture della „Casa dei Grifi" [1936] Taf. B, auch bei Crema 21 Abb. 19).

Casalone hat eine stilistische Verwandtschaft mit den Stucks in S. Vitale (hier Taf. 309) feststellen wollen; letzterer erscheint jedoch wesentlich kompakter als der im Baptisterium; eine wirkliche Vergleichsmöglichkeit ist nicht vorhanden.

OPUS SECTILE

Z u s t a n d. – Wohl bereits im 17. Jh. stark durch Malerei ergänzt, wie aus Aufzeichnungen von 1762 hervorgeht (Archivio arcivescovile Ravenna, Inventario del Priore Grossi, tomo I, c. 70 1741, vgl. Sangiorgi 24): „le mura circondanti erano tutto adorne di marmi preziosi a fiorami, ma il tempo in maggior parte li ha distrutti, ma però sussistenti; e il sito rovinato è stato fatto dipingere per accompagnare in qualche modo il distrutto." Dieser Zustand geht noch aus den vor 1878 angefertigten Photographien hervor (Abb. 22.28–31, vgl. auch bei Casalone Abb. 30). Bei der Abnahme im Jahre 1878 war die Inkrustation nur auf drei Seiten erhalten (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 270). Nach einer pflegelosen Lagerung in einem Magazin wurde alles zwischen 1897 und 1906 durch das R. Opificio delle Pietre dure di Firenze völlig restauriert und ergänzt, so daß heute eine Unterscheidung zwischen den originalen Teilen, die sehr geringfügig sein dürften, und den ergänzten gänzlich unmöglich ist und damit auch jedwedes Urteil über die ursprüngliche Gestalt (zum ganzen Mazzotti, Corsi [1961] 270 f.).

D a t i e r u n g. – Als zum ursprünglichen Bau gehörig und am ursprünglichen Platz befindlich: Ricci (Tavole storiche 2,6, zum „nymphaeum" gehörig) sowie Sangiorgi (21) Galassi (Roma e Bisanzio 33 f. Anm. 2) zuletzt Bettini (Battistero 57 f.) sowie Casalone (241), die mit Sangiorgi der Wandverkleidung die großen, in der Piscina des 16. Jh. verwendeten Porphyrplatten zurechnen möchte, was ausgeschlossen ist, da es sich um profilierte, nie für eine flache Wandverkleidung angefertigte Platten handelt, vgl. etwa die wiederverwendeten Porphyrteile der Wandinkrustation von S. Agnese f. l. m. zu Rom (R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke 146 f. Abb. 61). Die Annahme, das opus sectile habe zum ursprünglichen Bau gehört, hat vor allem dazu geführt, die Blendarkaden erst der Zeit Neons zuzuweisen (so auch Verzone 76 f.). Dagegen vermutet Mazzotti (Corsi [1961] 270 f.) mit vollem Recht, das opus sectile habe ursprünglich tiefer gesessen, d. h. auf der Wandzone unter den Bogen, über den Türen, in welchem Falle allerdings bestenfalls nur eine Höhe von 1.60 m und damit 0.40 m zu wenig für die heutige Höhe der Inkrustation vorhanden wären und daher der schmale obere Fries keinen Platz hätte. Trotz dieser Schwierigkeit scheint ein Versetzen der Inkrustation nach weiter oben auf denselben Wänden, also in die Lünetten der Blenden des Untergeschosses, und damit das Ausschneiden der Inkrustation durch die Bogen, erst im späteren Mittelalter oder der früheren Neuzeit, wahrscheinlich anläßlich einer Erhöhung des Fußbodenniveaus, die einleuchtendste Hypothese zu sein. Es versteht sich, daß man ebenfalls für die Nischenwände eine Verkleidung durch opus sectile annehmen muß. Dagegen werden sich in den Lünetten der unteren Blenden einst Mosaiken befunden haben, wie auf den anderen Teilen der gleichen Zone, so daß sich die Inkrustationszone horizontal klar von der des Mosaiks schied, wie an allen anderen Bauten festzustellen ist und nicht, wie heute, sich Mosaik und Inkrustation durchdrangen, wofür uns andererseits kein antikes Beispiel bekannt ist.

F ü r d i e M u s t e r : durch verschiedene Leisten und Muster gerahmte Felder bereits bei der zerstörten Wandverkleidung der Basilica des Junius Bassus zu Rom (Th. Ashby – G. Lugli, RivAC. 9 [1932] 245 ff. Abb. 13) sowie die feineren und komplizierteren Muster der Vorhalle des Lateran-Baptisteriums in Rom, wo ebenfalls im Zentrum der Felder runde und rechteckige, gerahmte Scheiben wechseln (vgl. G. B. Giovenale, Il Battistero Lateranense [1929], wo 133 f.

m. Abb. 78 auf das opus sectile des Baptisteriums hingewiesen ist; Abb. auch bei Deichmann, Frühchristl. Kirchen Taf. 58).

Variierter ist das opus sectile von S. Vitale (vgl. Taf. 299. 303 sowie in Bd. 2,2) oder Parenzo, ebenfalls um die Mitte des 6. Jh. (vgl. B. Molajoli, La Basilica Eufrasiana di Parenzo Abb. 56–60: Abb. 59 zeigt ein Feld nahe Verwandtschaft in der Zeichnung mit den seitlichen runden Feldern des Baptisteriums, vgl. Taf. 94).

IM BAPTISTERIUM VERWAHRTE WERKE

1. Altar-Cippus (Bd. 1, Abb. 107; vgl. M. Mazzotti, Gli altari paleocristiani 246 f.: L. 0.97 m, Br. 0.74 m; Angiolini Martinelli, Corpus 1, 17 f. Nr. 2): fenestella in Muschelnische, ins 6. Jh. zu datieren und wahrscheinlich aus der Ursiana stammend. Auch die heute darauf liegende Marmorplatte sieht Mazzotti als antik an, modern sind die Säulen.

2. Korinthisches Kapitell mit vier Hochblättern (Bd. 1, Abb. 33; Olivieri Farioli, Corpus 3, 24 Nr. 21), 5. Jh.; der Blatttypus erscheint ähnlich jenem eines Kapitells in S. Agata (vgl. Bd. 1, Abb. 34 sowie Bd. 2,2).

3. Schrankenplatten-Fragment (Bd. 1,68 Abb. 69), aufgedeckt an der modernen Piscina am 14. 10. 1960 (vgl. Mazzotti, Corsi [1961] 275 f., 1,10 × 0.80 m; Angiolini Martinelli, Corpus 1, 58 Nr. 80); vermutungsweise aus der Ursiana, 6. Jh. Typisches Beispiel für das platte Flachrelief (Bd. 1,89 ff.).

4. Ambo, verbaut in der Piscina, 1960 von den Umbauten befreit (Bd. 1,73 Abb. 94. 95; Angiolini Martinelli, Corpus 1,25 Nr. 16).

SANTA CROCE

BESCHREIBUNG UND GRÜNDUNG

Agnell. LP. 41 v. Iohannis, HE. 305 f., TR. 117 ff.:

Interea cum illo in tenpore mater Valentiniani, Augusta Galla Placidia eclesiam sancte Crucis redentricis nostra edificaret, nepta ipsius, nomine Singledia, note quadam per vissum ammonita, cui astitit vir in candidis vestimentis, canicie capitis decoratus pulcerimaque barba, dixit: „In illo et illo loco non longe ab a hac sancta Crucis eclesia, quam amita tua hedificare iubet, quantum iactum sagita est, construe michi monasterium, sicut designatum inveneris. Et ibi in inveneris in terra crucis similitudinem, sit ibi altarium consecratum. Et inpone meum Zacharie vocabulum, precursoris pater". Quam mox evigilans, cucurit cicius ad locum ubi designatio illi ostenssa fuerat; invenit, quasi ad manus hominis cavatum fundamentum fuisset. Que mox procurens, retulit Auguste cum gaudio magno et peciit ab ea operarios; largivitque illi XIII. hedificatores. Et statim cepit hedificare, ut designatum invenit. In bissenosque dies et unum insuper omnia cunstruxit, et ad effectum perduxit et cunsecravit. Ditavitque eum in auro et argento et coronis aureis et gemmis preciosissimis et calices aureos, quos in nativitate Domini procedunt, per quos sanguinem Domini potamus; in sancta Ursiana eclesia inde fuerunt. Et iuxta labelum calicis sic invenimus scriptum:

Offero sancto Zacharia Galla Placidia Augusta. Ipsaque Singledia ibidem requiescit. Sepulcrum eius nobis cognitum est.

Galla vero augusta hedificavit eclesiam sancte Crucis preciosissimis lapidibus structa et gipsea metala sculta. In rotunditate arcus versus metricos continentes ita:

Cristum fonte lavat paradixi in sede Iohannes.
Quo vitam tribuit felicem, martirem mostrat.

Et in fronte ipsius tenpli, introeuntes pili ianuas, desuper depictis quatuor paradixi flumina, versus exametros et penthametros, si legeritis, invenietis:

Criste, patris verbum, cuncti concordia mundi,
Qui ut finem nescis, sic quoque principium.
Te circumsistunt dicentes ter „sanctus" et „amen",
Aligeri testes, quos tua dextera reget.
Te coram fluvii curunt per secula fusi
Tigris et Eufrates, Fisom et ipse Geom.
Te vincente, tuis pedibus calcata per evum
Germane morti crimina seva tacent.

Et dicunt quidam, quod ipsa Galla Placidia augusta super quatuor rotas rubeas marmoreas que sunt ante nominatas regias, iubebat ponere cereos statos cum manualia ad mensuram, et iactabat se notu in medio pavimento, Deo fundere preces, et tam diu pernoctabat in lacrimis orans, quam diu ipsa lumina perdurabant.

Der Bericht des Agnellus über den Bau der Kreuzkirche ist von einer Reihe auf den ersten Blick deutlich legendärer Züge durchsetzt; daher erscheint die Gründungsgeschichte selbst im Zwielicht. Zweifellos sind bei Agnellus bereits alle Ansätze für die im späteren Mittelalter reich ausgeschmückte Galla-Placidia-Legende vorhanden; z. B. die Legenden um den Beichtvater der Kaiserin, Barbatianus, und den Bau von SS. Giovanni e Barbaziano (vgl. dazu Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 430 f.) sowie die noch zu behandelnde Legende von der im großen Sarkophag des Mausoleums aufrecht sitzenden Mumie der Kaiserin (vgl. S. 66).

Bei Agnellus handelt es sich um folgende legendäre Züge:

1. die Gründungsgeschichte des Zacharias-Oratoriums unweit der Kirche des Hl. Kreuzes, veranlaßt durch das Traumgesicht der Singledia, einer nicht historisch nachweisbaren Nichte Gallas (vgl. dazu HE. 305 Anm. 5, TR. 118, Anm. 2); bei seiner Erbauung seien, nach Agnellus, 13 Arbeiter nur 2 mal 6 + 1 = 13 Tage tätig gewesen; auch das Grab im Oratorium der Singledia ist legendär *(nobis agnitum est)*. Alles scheint sich anzuschließen an die historisch echte Dedikationsinschrift eines Kelches für das Zacharias-Oratorium, die Agnellus erwähnt: *Ofero Sancto Zacharia Galla Placidia Augusta.*

2. Die Legendenbildung um S. Croce selbst. – Es ist besonders schwerwiegend, daß Agnellus kein epigraphisches Zeugnis überliefert hat, das Galla Placidia als Gründerin der Kirche nennt oder die Kaiserin in irgendeiner Weise überhaupt mit ihr verbindet, wie es z. B. bei dem Zacharias-Oratorium wenigstens durch die Inschrift auf dem Kelch der Fall ist. Das Fehlen dieser epigraphischen Dokumentation kann man auf zweierlei Weise erklären: entweder waren die Dedikationsinschriften schon im 9. Jh. verloren, der Name der Gründerin also nur in der sonstigen Überlieferung erhalten, vielleicht auch in der von Agnellus (LP. 42 v. Iohannis, HE. 306, TR. 123) genannten Chronik Bischof Maximians erwähnt, die allerdings frühestens erst hundert Jahre

nach Gallas Tod entstanden sein und deshalb wiederum bereits legendäre Züge übermittelt haben könnte. Sehr wahrscheinlich sind jedoch diese Möglichkeiten nicht. Weisen doch andererseits die von Agnellus überlieferten langen tituli der Mosaiken sowie die Erwähnung von kostbarem Stein auf die Erhaltungszustände eines Teils der Dekoration der Kirche, so daß man ungern ausgerechnet das Verschwinden der kaiserlichen Dedikationsinschrift annehmen möchte. Gegen die Überlieferung, daß Galla die ravennatische Kreuzkirche gestiftet und erbaut habe, sind also Zweifel begründet. Denn in der Tat ist die Kaiserin in der Chronik einzig durch eine sicher legendäre Erzählung mit der Kirche wirklich verbunden, die schon durch den passus *et dicunt quidam* . . . bis zu den Worten *quamdiu ipsa lumina perdurabant* von Agnellus als mündliche und daher mit großer Sicherheit legendäre Überlieferung gekennzeichnet ist, nämlich der Bericht über das nächtliche Gebet der Kaiserin in der Kirche.

3. Der vermutliche Palast Galla Placidias bei S. Croce. Es ist naheliegend anzunehmen, daß die soeben erwähnte legendäre Erzählung zu der Vorstellung führte, die Kaiserin habe in der Nähe der Kirche gewohnt wie es im 14. Jh. schließlich im Tractatus des hl. Rainaldus von Concorrezzo festgelegt ist (vgl. Muratori, Rer. It. Script. 1,2,574; vgl. S. 53). In der Tat gibt es weder ein schriftliches sicheres, d. h. zeitgenössisches, noch ein monumentales Zeugnis für diese ‚habitatio', also einen Palast, der zweifellos in das Reich der Legende gehört (ausführlich in Bd. 2,3: Topographie).

Damit fällt jede wirkliche Begründung weg, daß S. Croce als Palast- oder Hofkirche gegründet wurde und als solche je fungiert hat (Über die Purpur-Rota, Vgl. S. 56 f.).

DATIERUNG

Die unsicheren Quellen erlauben nicht, ein auch nur annähernd genaues Gründungsdatum zu ermitteln, da eben die Gründung durch Galla Placidia alles andere als verbürgt ist.

Die bisherige Ansetzung ging meist davon aus, daß Galla erst nach dem Tode des Honorius und nach ihrer Rückkehr aus Konstantinopel als Bauherrin in Ravenna gewirkt habe (so noch zuletzt R. Farioli, FR. 3. Ser. 31 [82] [1960] 62 f.). Dagegen hat A. Testi Rasponi (FR. 17 [1915] 778 und 780) die Hypothese aufgestellt, daß wegen des Mangels an Kirchen (besonders einer Palastkapelle!) zu Beginn des 5. Jh. die Kreuzkirche bereits von Honorius erbaut sein müsse, und zwar kurz nach 410, und daß Galla Placidia nur den Bau habe reicher ausschmücken lassen, und zwar zwischen 425 und 433 (vgl. TR. 121). Dagegen nimmt G. v. Francovich an (FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 23), daß Galla die Kirche zwischen 417 und 421, also während ihrer Ehe mit Constantius III., gestiftet habe.

Ein Datum für die Kirche innerhalb der ersten Hälfte des 5. Jh., also unter der Herrschaft von Honorius oder Galla Placidia und Valentinian III., erscheint in jedem Falle durch den Vergleich mit den anderen ravennatischen Kirchenbauten das wahrscheinlichste, zumal keine Notizen aus späterer Zeit vorhanden sind, in der die Quellen reichlicher zu fließen und die Überlieferungen genauer zu sein scheinen, also in der 2. Hälfte des 5. und im 6. Jh. (vgl. auch die Frage des angebauten sog. Mausoleums der Galla Placidia S. 63 ff.).

ÄLTERE HÄUSER UNTER DER KIRCHE

Der Kirche gehen römische Privathäuser voraus, wie aus den in den Grabungen von 1926 auf dem Niveau – 3,50 m aufgedeckten Mosaikfußböden mit geometrischen Mustern und Flechtband in Schwarz-Weiß-Technik hervorgeht (vgl. F. di Pietro, La scoperta di S. Croce di Ravenna [1927] 29 ff. Es ist völlig irrig, in ihnen Fußböden des kaiserlichen Palastes erkennen zu wollen, wie es G. Bovini, FR. 3. Ser. 9 [60] [1952] 49 vorschlägt: „bellissimi mosaici pavimentali degni di una reggia", wohl ausgehend von G. Galassi 175 Anm. 12, der diese Mosaiken irrig zu Beginn des 5. Jh. datierte; dagegen auch Zovatto, Mausoleo di Galla Placidia 40). Es handelt sich dagegen unzweifelhaft um Pavimente des 2. Jh.; sie stammen also aus einer Zeit, zu der Ravenna sicher keinen kaiserlichen Palast hatte. K. Parlasca teilte mir folgendes über diese Mosaiken mit: „Sie sind kaum später als das frühe 2. Jh. n. Chr., d. h. das 1. Viertel scheint mir wahrscheinlicher zu sein als das 2. Viertel dieses Jh. Da es sich um mehrere Böden mit verschiedenen Motiven handelt, die nach Komposition und Stil der Ornamentik beurteilt werden können, bin ich

mir ziemlich sicher. Der auffallend breite weiße Teil mit den beiden schmalen schwarzen Streifen bei dem Mosaik ... erinnern sogar noch an die Musterverteilung des 1. Jh., doch empfiehlt das entwickelte Flechtbandnetz des anderen Bodens eher einen Ansatz nach der Jahrhundertwende" (Abb. 33.34).

SPÄTERE SCHICKSALE

Im Mittelalter wurde die Kirche umgebaut, bzw. weitgehend erneuert: im Osten baute man eine Rundapsis über den Fußböden des 5. Jh. ein; sie war wohl von Nebenräumen flankiert (vgl. dazu Gerola, Architettura deutero-bizantina 44 f.). Wahrscheinlich wird man gleichzeitig den fast vollständigen Neubau des westlichen Kreuzarmes ansetzen müssen, den G. Gerola (Riv. Ist. Archeol. e Storia dell'Arte 5 [1936] 246) für ‚deuterobyzantinisch', also romanisch, hält, nachdem er schon (in Architettura deutero-bizantina 44 f.) auf die von der des 5. Jh. völlig verschiedene Bautechnik hingewiesen hatte (vgl. auch Verzone 9. A. de' Capitani d'Arzago 46). Das Mauerwerk dürfte nicht älter als das 11. Jh. sein (vgl. M. Mazzotti, Sant' Apollinare in Classe 141). Für die mittelalterlichen, den Bau betreffenden Quellen vgl. C. Ricci (Boll. d'Arte 8 [1914] 1 ff.), Fantuzzi (2, 174) sowie Zirardini (Edifizi sacri 56 ff.). Wahrscheinlich waren bis in die Neuzeit die Kreuzarme vorhanden, da die heutige, den Bau im Osten abschließende Apsis erst neuzeitlich ist; leider gibt die Lokalliteratur keine präzisen Angaben darüber, wann der nördliche, östliche und südliche Kreuzarm zerstört wurden und wann man an die Vierung eine Apsis anbaute (vgl. dazu die fast immer ähnlich lautenden Stellen, zuerst bei Beltrami, Il Forestiere instruito [Ravenna 1783] 152. Ribuffi, Guida di Ravenna [1853] 51. Tarlazzi, Memorie [1852] 183, der von der Baufälligkeit des ganzen Ostteils einschließlich der Querarme und von der Beschränkung auf den westlichen Kreuzarm berichtet). Im Jahre 1602 wünscht der Abt von S. Vitale, P. Giustiniani, das Mausoleum der Galla Placidia in die ‚Clausura' von S. Vitale einzubeziehen, um es besser erhalten zu können und deshalb das Stück Straße, das im Westen des Mausoleums verlief, an dessen Ostseite zu verlegen, was aber den Abbruch des Westteils von S. Croce erforderte, und damit zugleich die Trennung des Mausoleums von dieser Kirche. Bis zum November 1602 waren diese Arbeiten, einschließlich einer neuen Fassade für S. Croce, die damit 7 m zurückverlegt worden war, durchgeführt (vgl. zum ganzen Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 2 f.). Die Straße besteht noch heute als Via Galla Placidia. Die Kirche wurde 1716 restauriert und erhielt 1753 den noch heute stehenden Campanile (Ricci, Guida[6] 91). 1782 hat man durch Tastungen den ursprünglichen kreuzförmigen Grundriß festgestellt. 1786 war die Kirche wieder erneuerungsbedürftig und 1805 wurde sie S. Vitale unterstellt, wohin die Pfarrei überführt wurde, während bei S. Croce nur die Canonica verblieb (Tarlazzi, Memorie 183 f.). 1865 stellte F. Lanciani durch Ausgrabungen die Vorhalle fest, doch wurde alles wieder zugeschüttet (Lanciani, BAC. 4 [1865] 74 f.; abgebildet bei Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 4 Abb. 33). Doch verblieb die Kirche weiter im Kult. Sie besaß 1853 noch drei Altäre und selbst noch 1923 ein antikes Kapitell als Taufbecken und einige Altargemälde (Ricci, Guida[6] 91). Die Profanierung und schließlich der Gebrauch als Tischlerwerkstatt, der durch den Brand von 1970, bei dem der ganze Dachstuhl vernichtet wurde, verhängnisvoll werden sollte, erfolgte also wohl nur etwas später in den zwanziger Jahren (denn ich habe den Bau nicht mehr als Kirche gekannt).

DER BAU

Die ursprüngliche Gestalt ist bereits durch den S. 52 erwähnten Traktat des hl. Rainaldo von Concorrezzo bezeugt: ... *in honorem Sanctae Crucis Domini a qua habet nomen et formam* ... (vgl. auch Zirardini, Edifizi sacri 55 ff.).

Die ersten nachweisbaren Ausgrabungen im Jahre 1782 haben den kreuzförmigen Grundriß bestätigt, ohne daß damals ein Grundriß oder irgendeine Skizze der Funde angefertigt worden wäre (F. Beltrami, Il Forestiere instruito [Ravenna 1783] 152. Tarlazzi, Memorie 183: „Si scavarano le fondamenta di questa chiesa e intera si vidde la forma die croce"). 1865 grub F. Lanciani im Westen die Vorhalle aus (Abb. 37), mit Ansätzen des westlichen Kreuzarms, dessen Westteil 1602 abgerissen und damit der Bau um 7 m verkürzt worden war, sowie dem daran schließenden Vorraum und Anschluß des Mausoleums der Galla Placidia (BAC. 4 [1866] 74): 1912 Nachgrabungen an diesen Stellen durch G. Gerola (FR. 5 [1912] 212 ff. mit Taf. 16. 17: Klärung der Bauperioden bes. in Bezug

auf Kirche und Mausoleum). Tastungen von Testi Rasponi im Jahre 1917, um die Kreuzarme festzustellen, blieben ohne Resultat, während F. di Pietro bei umfangreicheren Ausgrabungen 1926 den Ostabschluß des Langhauses aufdeckte (hier Abb. 34; Ravenna sepolta [1927] 27 ff.). Schließlich sondierte im Januar 1967 G. Cortesi auf Wunsch von M. Mazzotti durch Einstoßen von Stangen in den Boden auf dem Gebiet des südlichen und nördlichen Kreuzarms, sowie südlich des westlichen Kreuzarms und nördlich an der Vorhalle von S. Croce (kurz die Resultate bei Mazzotti, Corsi [1967] 228 ff.; der angeblich daraus resultierende Grundriß Cortesis bei Zovatto, Il Mausoleo di Galla Placidia Abb. 4, hat sich inzwischen durch die Ausgrabungen als abstrus erwiesen). 1970 begann schließlich G. Cortesi Ausgrabungen, indem er den Ostteil abermals aufdeckte, den südlichen Kreuzarm und eine Porticus an der Südseite des westlichen Kreuzarmes (des heutigen 1972 ausgebrannten Baues, der als Tischlerei diente) ans Licht brachte. Über die Funde steht leider jeder Bericht aus, und es ist daher nicht möglich, die ganz klar zutage liegenden Teile der Kirche: Ost- und Südarm, selbst nicht den romanisch überbauten, aufrecht stehenden (zudem im März/April 1973 durch die Eindeckungsarbeiten unzugänglich) und die daranschließende Porticus bis auf einige ganz allgemeine und nicht näher nachprüfbare Züge zu beschreiben, da der Ausgräber sich alles für eine Veröffentlichung nach Klärung der ganzen Anlage und aller damit zusammenhängenden Probleme vorbehält. Wir bleiben daher, trotz der zutage gekommenen Reste und des Vorhandenen, bis auf weiteres im wesentlichen auf die Zeugnisse des 18., 19. und des beginnenden 20. Jh. angewiesen. Daraus ergibt sich in großen Zügen folgendes.

Der östliche Kreuzarm, dessen Boden auf –2.80 m unter der Straße liegt, ist im Osten von einer geraden Mauer abgeschlossen. Alle Mauern, von denen Reste des aufgehenden Mauerwerks erhalten blieben, haben außen Lisenen. Die Länge des östlichen Kreuzarmes betrug etwa 7,5 m. Wesentlich länger war dagegen der westliche Kreuzarm, denn die Gesamtlänge soll (Maße schon bei Zirardini, Edifizi sacri 56: larghezza = 19 piedi della pertica ravennate, lunghezza 60 piedi della pertica ravennate: die Maße sind, wie Bovini wohl mit Recht beobachtet hat, Note 50, die der lichten Weite) = 36 m betragen, die Breite des westlichen Kreuzarmes = 11 m, während für die Breite der Kirche = 25 m an den Kreuzarmen geschätzt wird, den nach den Stabtastungen Cortesis Mazzotti (Corsi [1967] 230) mit ca. 8 m angibt, die lichte Weite mit ca. 7 m (was dem Maß, das durch Abschreiten des Grabungslochs, leider nur von der gegen 20 m entfernten Straße gewonnen wurde, mit 7–8 m entspricht). Der östliche Kreuzarm scheint mit ca. 8 m in seiner Länge und Breite der seitlichen entsprochen zu haben.

Der Triumphbogen, der den westlichen Kreuzarm von der Vierung – oder, was bisher noch nicht festgestellt ist, einem durchgehenden Querschiff – trennt, wird von Mazzotti (Corsi [1967] 230) mit 8 m Weite errechnet. Die westliche Vorhalle war jeweils im Norden und Süden um ca. 4 m breiter als die Kirche. Den Grund dafür haben die letzten Ausgrabungen ans Licht gebracht: die Südmauer des westlichen Kreuzarmes flankierte eine Säulenhalle *etwa in der größeren Breite der Vorhalle;* jene war also von dieser aus zugänglich. An die eigentliche durchgehende Vorhalle schlossen nun noch sicher im Süden, aber wohl auch im Norden, durch drei Bogen über Säulen abgeteilte Annexe an, deren südlicher – und wahrscheinlich ganz ähnlich im Norden – in einer zweiten, nur wenig späteren Periode, das kreuzförmige Mausoleum ist (vgl. die im Aufbau nicht gesicherte Rekonstruktion bei Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 432 Abb. 21).

ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE STELLUNG

Kreuzförmige einschiffige Bauten waren bekanntlich seit dem 4. Jh. weit verbreitet, in besonderem Maße in Oberitalien (vgl. dazu vor allem Guyer 58 ff. 153 ff.), wo wohl der älteste und bekannteste Bau dieser Art die 382 vom hl. Ambrosius gegründete Apostelkirche in Mailand war (SS. Nazzaro e Celso, Traversi 96 Abb. 7. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture 57 f., wo auch die verwandten Bauten in Oberitalien erwähnt sind). Ein diesem etwa gleichzeitiges Beispiel (378) im Osten ist die Babyloskirche von Kausiye-Antiocheia (vgl. Lassus, Excavations at Antioch-on-the-Orontes 2,5 ff.), wo allerdings ein Zentrum mit quadratischem Grundriß ausgesondert ist, an das sich gleichlange Kreuzarme anschließen, während in Mailand der östliche und westliche Kreuzarm (letzterer mit Apsis) zusammen ein einheitliches Schiff bildeten. Diese großen Kreuzbauten, die wohl zumeist in der Frühzeit einschiffig waren, werden vielleicht Konstantins Apostelkirche in K/pel als Vorbild haben (dazu zuletzt Krautheimer, Mullus [1964] 224 ff.; Early Christian and Byzantine Architecture 46 ff.). Sie unterscheiden sich nicht nur durch die Dimensionen von den kleineren Kreuzbauten, sondern auch durch die Eindeckung: die Mehrzahl scheint ungewölbt gewesen zu sein.

Die ravennatische Kreuzkirche wird allgemein als

abhängig von der mailänder ambrosianischen Apostelkirche angesehen (so Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture 137). Doch besteht das Gemeinsame nur ganz allgemein im kreuzförmigen Grundriß; die einzelnen Züge entsprechen sich kaum an beiden Bauten. Dagegen gibt es wesentliche Unterschiede: die mailänder Apostelkirche hat eine Hauptapsis am östlichen Kreuzarm sowie vier Apsidiolen an den Langseiten der beiden Querarme. Beides gab es, wie wir heute nach den jüngsten Ausgrabungen wissen, nicht in Ravenna. Auch die anderen größeren, einschiffigen oder mehrschiffigen holzgedeckten Kreuzbauten in Oberitalien besitzen eine Apsis wie S. Abondio in Como, ursprünglich SS. Apostoli (vgl. Verzone 18 ff. Abb. 7); S. Stefano zu Verona (Verzone 20 ff. Abb. 8) oder S. Simpliciano zu Mailand (Traversi, 112 Abb. 9). Nur bei einem großen Kreuzbau fehlt die Apsis, er ist jedoch gleicharmig und hatte wahrscheinlich den Altar in der Mitte: die Babyloskirche von Kausiye bei Antiochien, von 378 n. Chr. (vgl. Lassus, Excavations at Antioch-on-the-Orontes 2,5 ff. 217 ff. Plan III. IV). Apsislos sind weiterhin die kleineren Kreuzbauten, d. h. Oratorien, Mausoleen usw. (vgl. S. 68 f.).

Ein weiterer Zug scheint in Ravenna anders gewesen zu sein als in Mailand und seinem Kreis: im Zentrum war zumindest der östliche und der westliche Kreuzarm von einem Bogen ('Triumphbogen') von einer Art Vierung abgeteilt und es bildeten also westlicher und östlicher Kreuzarm nicht ein einheitliches Schiff. Hier könnte sich eine Verwandtschaft zu östlichen Beispielen zeigen, und es bleibt deshalb die Frage offen, inwieweit nicht die ravennatische Kreuzkirche eher unmittelbar mit östlichen Bauten und nicht mit der mailänder und der von ihr abhängigen oberitalienischen Architektur zusammenhängt.

Die einst vorhandene freistehende Priesterbank ist das einzige bekannte Beispiel in Ravenna und damit zugleich in der geographischen Verbreitung das in Italien südlichste. Der Brauch ist im oberen Adriagebiet und in Dalmatien häufig, breitete sich sodann weiter in die Alpenländer aus, vor allem in Noricum und damit im Gebiete des Metropolitansprengels von Aquileia (vgl. Forschungen in Salona 1,93 Abb. 229. Dyggve, History of Salonitan Christianity 27. Parenzo I, vgl. Molajoli, La Basilica Eufrasiana 17 ff. Abb. 28, Grundriß. Grado, vgl. Brusin-Zovatto 503 ff. Abb. 65. 67. Alpenländer, vgl. Egger, Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum [1916] 129 ff. und passim, sowie G. C. Menis, La basilica paleocristiana nelle diocesi settentrionali della metropoli d'Aquileia [1958] passim).

Für die Außenportikus am südlichen Kreuzarm finden sich die Parallelen, vor allem im syrischen Gebiet: in Ruṣāfa, Zenobia, Harran u. a. m. (vgl. die Nachweise bei der Basilica della Ca'Bianca Bd. 2,2). Fraglich bleibt die Verbindung auch hier zu Mailand, da es sich bei der Basilica Virginum (S. Simpliciano) wohl nicht um Portiken, sondern um geschlossene Gänge gehandelt hat (Traversi 112 f. Abb. 9).

ZWECK DES BAUES

Die immer wieder vorgebrachte These der Palastkirche ist völlig unbegründet (weiteres in Bd. 2,3). Es handelte sich ohne jeden Zweifel um eine Kirche für die Kreuzesreliquien, also einen Memorialbau (so richtig Grabar, Martyrium 1,407).

FRAGE DER SYMBOLISCHEN BEDEUTUNG DES GRUNDRISSES

Es kann kein Zweifel sein, daß bei einer dem hl. Kreuz geweihten Kirche, die sicherlich auch Kreuzesreliquien enthielt, ein kreuzförmiger Grundriß symbolische Bedeutung hatte (vgl. dazu allgemein Guyer 151 f. Sauer 292 mit Anm. 3, Quellen): z. B. die Kirche des Bischofs Namatius (Gregor. Tur. hist. Franc. 2,16 = PL. 71,214): *totumque aedificium in modum crucis habetur expositum;* desgleichen die Symbolik auf das kreuzdurchsetzte Oktogon von Ikonion, bei Gregor von Nyssa (Gregor. Nyss. epist. 25 *Ἀμφιλοχίῳ* = PG. 46,1093, Gregorii Nyssensi opera 8,2² ed. G. Pasquali [1959] 79 ff., dazu vor allem Sauer 431. Guyer 152): *σταυρός ἐστιν τοῦ εὐκτηρίου τὸ σχῆμα.*

Wenn auch für den ravennatischen Bau keine unmittelbare Quelle für eine symbolische Bedeutung vorhanden ist, so kann man dafür jedoch das Weih-Epigramm, das Ambrosius für die Apostelkirche in Mailand verfaßte, heranziehen; CIL. 5 p. 617,3. De Rossi, ICUR. 2, p. 161 f. Diehl, ILCV. 1 Nr. 1800. Buecheler 906:

condidit Ambrosius templum dominoque sacrauit
nomine apostolico, munere, reliquiis.
forma crucis templum est, templum uictoria Christi,
sacra triumphalis signat imago locum.
in capite est templi uitae Nazarius almae
et sublime solum martyris exuuiis.
crux ubi sacratum caput extulit orbe reflexo,
hoc caput est templo Nazarioque domus,
qui fouet aeternam uictor pietate quietem:
crux cui palma fuit, crux etiam sinus est.

Durch die Nennung des in die Kirche im Jahre 396 überführten Märtyrers Nazarius ist die Inschrift datiert.

Das Epigramm ist eines der wichtigsten Zeugnisse für die Symbolik des kreuzförmigen Grundrisses, als Zeichen des Sieges Christi, als *sacra triumphalis imago*, die den Ort, d. h. den ‚Tempel' bezeichnet, gleichsam prägt *(signat)*.

AUSSCHMÜCKUNG

F u ß b ö d e n. Schon in den Ausgrabungen von Di Pietro kamen im Ostteil Reste des Bodens aus opus sectile (Abb. 33 und 34) ans Licht, die damals vielleicht abgelöst, jedenfalls bei den neuen Abdeckungen nicht mehr aufgefunden wurden. Es handelte sich um ein Muster, wo eine große quadratische Platte weißen Marmors von kleinen quadratischen an den Ecken, und den letzteren in der Breite, aber nicht in der Farbe gleiche rechteckige Plättchen gerahmt war. Inmitten des Ostarms war der Boden durch einen in halbrund verlegten breiten Marmorstreifen gleichsam abgeschnitten: ohne Zweifel der Fußbodenrand an der hier frei im Raum sich erhebenden, aufgemauerten, beim romanischen Umbau abgerissenen Priesterbank (vgl. dazu bes. Verzone 9). Doch hatte der Fußboden verschieden eingeteilte einzelne Felder, wie die laufenden Ausgrabungen zeigen. Denn im südlichen Kreuzarm handelt es sich um einen Boden alternierend in dunklen und hellen Platten in einem komplizierten, wenn auch ebenso anderwärts nachweisbaren Muster: das Zentrum bildet eine größere achteckige Platte, von der von jeder Achteckseite eine rechteckige Platte ausgeht, die an das benachbarte Achteck anstößt; die Zwickel sind durch dreieckige Platten ausgefüllt (die vermeintliche „symbolische Bedeutung", nämlich durch die Deutung als ✳ – Christogramm ist gänzlich phantastisch: es ist ein reines Spiel geometrischer Formen).

Fußböden dieser Art sind bekannt aus Mailand, vor allem aber aus dem ägäischen Gebiet, Kypern und Zentren des Orients. Das Muster im östlichen Kreuzarm ist u. a. in Thessalonike nachweisbar (vgl. Arch. Delt. 21,1966 [1968] B'2, Taf. 39), während das Achteck-Muster des südlichen Kreuzarms z. B. in der Kirche des Presbyters Petros in Nea Anchialos (Lazarides, Prakt. Archaeol. Het. 1970 [1972] Taf. 54. 55) und in Apameia in Syrien erscheint (Apamée, Bilan de recherches [1969] Taf. 25,2), schließlich ähnlich auch in der Theklakirche von Meryamlik (Herzfeld/Guyer 20 ff. Abb. 22). Ob nun einst der Fußboden der ganzen Kirche aus Marmor bestand oder ob Teile davon mit Mosaik bedeckt waren, steht dahin: jedenfalls ist der Boden der Portikus außen an der Südseite des westlichen Kreuzarms nicht mit Marmor, sondern mit Mosaik bedeckt.

Wo nun die *quatuor rotae rubeae marmoreae* („vier rote Marmorscheiben", also mit aller Wahrscheinlichkeit nicht aus Marmor, sondern aus Porphyr), auf denen Galla Placidia nach Agnellus Leuchter aufstellen ließ, eingelassen gewesen sein müssen, ist nicht mehr herauszufinden: am wahrscheinlichsten vor dem Presbyterium, analog der großen Plattenanlage, die wesentlich später ist, in der k/pler Sophienkirche (vgl. E. Weigand, in: Gymnasium und Wissenschaft [1950] 176 ff.: hier liegt als zentrale und bei weitem größte Rota eine Platte aus grauem Granit, einige kleine Porphyrscheiben an den Seiten!) sowie besonders die vier Porphyrrotae der alten Peterskirche zu Rom, von denen eine erhalten blieb (vgl. M. Andrieu, Mél. d'Archéol. et d'Hist. 66 [1954] 189 ff.). Gerade ihre Verwendung in der Peterskirche zeigt, daß solche Rotae nichts mit dem Charakter der Kirche als solcher zu tun hatten, d. h. daß sie in einer Memorialkirche vorhanden sein konnten, ebenso wie in einer Kathedrale, d. h. der Sophienkirche von K/pel. – Daß Porphyr nicht allein in dem eigentlich kaiserlichen Bereich der Architektur verwendet werden konnte, zeigt seine keineswegs seltene Verwendung außerhalb der genannten Sphäre wie andererseits die große Rota der Sophienkirche zeigt, daß in der kaiserlichen Sphäre auch anderer Stein verwendet werden konnte. Wohl konnten sie in den Memorialkirchen eher besonderen liturgischen Zwecken, wie etwa der Bezeichnung des Standortes von liturgischen Geräten (Leuchter!) dienen, als daß sie für besondere kaiserliche Zeremonien angebracht gewesen wären (über die Rolle der Porphyrrota im kaiserlichen Zeremoniell vgl. O. Treitinger, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell 61, sowie Delbrueck, Porphyrwerke 28, nach dem die Verwen-

dung von Porphyr überhaupt auf den Charakter als Staatskirche weise, was eben nicht zutrifft).

Wandinkrustation. Die Wände waren sicherlich ebenfalls mit farbigem Stein inkrustiert, wie aus den Worten des Agnellus hervorgeht *(preciosissimis lapidibus structa)*, worüber sich Stucks befanden *(gypsea metalla sculpta)*, analog der Wanddekoration z. B. in den Zwickelräumen von S. Vitale (Bd. 1, S. 94, Taf. 308. 309).

MOSAIKEN

Man muß einen Mosaikschmuck (nicht Fresken) voraussetzen, auch wenn Agnellus *desuper depictis fluminibus* schreibt (wie es von fast allen Forschern angenommen wird, vgl. die Zusammenstellung bei G. Bovini, FR. 3. Ser. 9 [60] [1952] 46). Es werden zwei tituli erwähnt, zu denen wohl jeweils ein Mosaikbild gehört:

1. Ein Mosaik in *fronte ipsius tenpli, introeuntes pili ianuas* = über der Tür der Front und wohl auf der Innenseite, wofür sich Darstellungen und Inschrift von S. Sabina in Rom zum Vergleich anbieten (vollständig bei Ciampini, Vetera monimenta 1 Taf. 47), wogegen G. Bovini eher an die Außenfront denkt (FR. 3. Ser. 17 [68] [1955] 65), wofür man als Analogie den Dom von Parenzo hätte anführen können (vgl. B. Molajoli, La Basilica Eufrasiana Abb. 33–35), wobei nicht vergessen werden darf, daß es die Mosaikdekoration des Frontgiebels und der Fensterzone sowie des Giebels über der Apsis ist. Irrig ist die Meinung von Testi Rasponi, daß es sich um die Apsisfront gehandelt habe (TR. 235 mit Anm. 9, gefolgt von G. Galassi 29. 32; dieser Irrtum wird übernommen nicht nur von Ihm 171 ff., sondern auch von Gerke, Das älteste Christusmosaik 24 sowie Zovatto, Mausoleo di Galla Placidia 47: Apsis!).

Die Möglichkeiten dessen, was dargestellt gewesen ist, hat zuletzt Ihm (171 f.) untersucht und zusammengestellt: Christus thront oder steht auf Löwe und Basilisk oder auf der Schlange über dem Paradiesesberge, aus dem die vier Ströme quellen, d. h. er ist entweder wie auf dem Pignatta-Sarkophag (Bd. 1,81 Abb. 141. 144) oder in den Stucks des Baptisteriums der Kathedrale (S. 45 Taf. 84) und in der Erzbischöflichen Kapelle (S. 203 Taf. 217) dargestellt gewesen. Er ist umgeben von *aligeri testes quos tua dextra regit* („die deine Rechte regiert"); sie rufen Heilig, Heilig, Heilig und Amen. Es handelt sich also zweifellos um die vier apokalyptischen Lebewesen, aber nicht, wie Ihm (171) meint, vielleicht um Engel (vgl. dazu bes. E. Dinkler – v. Schubert, Theol. Lit. Zeitg. 89 [1964] 293): die Erwähnung von *testes* schließt die Erklärung als Engel aus. In beiden Fällen ist der jugendliche, siegreiche Christus *(victor)* dargestellt zu denken (die grundlegende Untersuchung bei Wilpert, Mosaiken und Malereien 47 f., der das titulus-Epigramm emendierte und, ohne es anzumerken, in der letzten Zeile anstelle von *tacent iacent* setzte; danach ohne Hinweis auf Wilpert Grabar, L'empereur 238. Daß dieses Mosaik sodann der Anonyme Geograph von Ravenna gleichsam beschrieben habe, wie S. Mazzarino, Helikon 5 [1965] 54 f. es vermutet, entbehrt jeder Möglichkeit der Nachprüfung, da entsprechendes – *Christus verbum Patris* – ganz allgemein gebräuchlich war).

Wohl war viel häufiger als man nach der Anzahl der überlieferten Denkmäler heute annehmen möchte, das Portal eines kirchlichen Gebäudes eine der Stellen, wo man Theophanien oder Bilder Christi anbrachte. Noch häufiger setzte man dorthin Symbole Christi und Inschriften, nicht selten Texte aus oder nach dem Alten und Neuen Testament. Zweifellos hatte der auf Gott und seinen Sohn hinweisende Text, das Bild Christi oder eine Theophanie an dieser Stelle seinen ganz besonderen Sinn. Die Ursprünge sind zweifellos zwiefach und gehen weiter in die vorchristliche Zeit zurück. Die ravennatischen Beispiele, und zwar hier in der Kreuzeskirche, im benachbarten Mausoleum (die Hirtendarstellung [Taf. 8] dort hat ihre genaue Parallele in dem Text von Joh. 10 über der Kaisertür der k/pler Sophienkirche; S. 71), über der Tür der Petriana (Bd. 2, 2), vor allem über der Tür der Vorhalle der Cappella arcivescovile mit einem ganz verwandten Thema wie in der Kreuzeskirche (S. 203 Taf. 216–7), bilden die wichtigste und bekannte Gruppe in der frühchristlichen Kunst (eine Abhandlung, in der das Problem in Tiefe und Breite zu erfassen versucht ist, steht noch aus; vorläufig noch grundlegend Sauer 308 ff. mit Beispielen. Grabar, Cah. Archéol. 20 [1970] 15 ff., behandelt einen kairener Holztürsturz und das Portal der vorderen Kirche von Alahan Monastir als Vorstufen mittelalterlicher Portalplastik – dazu vgl. auch Gerke, Kunst des frühen Christentums –, ohne allerdings die ravennatischen Parallelen zu nennen).

Das Thema Christus auf Löwe und Basilisk oder Schlange ist zweifellos allgemein beliebt und verbreitet gewesen. Der Bildvorwurf ist wahrscheinlich bereits in konstantinischer Zeit entstanden und zwar nach Grabar (L'empereur 239; dazu 43 f.) in Anlehnung an das Bild des über Licinius siegreichen Konstantin im Palast zu K/pel, das Eusebius nennt (v. Const. 3,3). Aus dieser Ableitung würde sich am besten das Kriegs-

kostüm erklären lassen, das Christus auf dem entsprechenden Mosaik in der Erzbischöflichen Kapelle trägt (Taf. 217), aber auch in anderen Beispielen desselben Themas als Tracht hat (zur Tracht besonders R. Delbrueck, Die Antike 8 [1932] 1 ff.). Das Material für den Bildvorwurf ist zuletzt zusammengestellt von E. Weigand (BZ. 32 [1932] 72 ff.), mit dem Hinweis auf Ps. 90,13: *super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem* (ältere Literatur: u. a. Garrucci, Storia 4, 32. DACL. 13, 512; zur Deutung K. Wessel, Arch. Anz. [1953] 134 f.; zum Thema des weiteren: W. J. A. Visser, Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst [1934] 117. G. Rodenwaldt, Critica d'Arte 1 [1936] 225 ff.). „Himmlischer Basileus" (J. Kollwitz, RAC. 3, 21 s. v. Christusbild).

In Ravenna erscheint das Thema noch auf folgenden Denkmälern: 1. Pignatta-Sarkophag, vgl. G. Bovini, Sarcofagi paleocristiani di Ravenna 22 f. Abb. 14, J. Kollwitz, Die Sarkophage Ravennas (1956) Taf. 2, G. de Francovich, FR. 3. S. 26/27 (77/78) (1958) 51 ff. und passim, Abb. 40; Bd. 1, Abb. 144; 2. Stucks des Baptisteriums der Kathedrale, Taf. 84, dazu S. 45; 3. S. Apollinare Nuovo: Palastmosaik, Wiedergabe eines Bildes im Tympanon des Stadttores von Ravenna, G. Galassi Abb. 29, Ihm 172, Bd. 1, Abb. 186, dazu S. 145; 4. Erzbischöfliche Kapelle: Vorhalle, Lünettenmosaik, Taf. 217, dazu S. 203.

2. Wohl ein Mosaik *in rotunditate arcus*, womit man allgemein den „Triumph-Bogen" als gemeint ansieht, wobei in diesem Kreuzbau zumindest zwei in Frage kommen: der Bogen zwischen Vierung und westlichem Kreuzarm und jener zwischen Vierung und östlichem Kreuzarm; es ist wahrscheinlicher die Darstellung auf letzterem anzunehmen. Der ziemlich unklare, vielleicht auch nicht korrekt überlieferte titulus hat zu verschiedenen Erklärungen und damit zur Vermutung von mehreren Darstellungen Anlaß gegeben: Testi Rasponi (TR. 122) vermutete zwei Bilder, die Taufe Christi durch Johannes und ein Martyrium, wahrscheinlich die Enthauptung Johannes des Täufers. Testi Rasponi folgt Ihm (a. O. 172), ohne die Hypothese überhaupt zu erwähnen. Ausgehend vom ersten Herausgeber des LP., P. Bacchini (ed. Modena 1708, 285) hat zuletzt P. Künzle (Studi Romagnoli 3 [1952] 19 ff.) eine Korrektur des Epigramm-Textes vorgeschlagen, indem beim Beginn der 2. Zeile das überlieferte *quo* durch *qui* zu ersetzen wäre und der Text sodann lauten würde: *Christum fonte lavat Paradisi in sede Johannes. / Qui vitam tribuit felicem martirem monstrat.* „Johannes wäscht Christus im Sitze des Paradieses mit dem Quell(-wasser). Derjenige, welcher das glückliche Leben spendet, zeigt den Zeugen." Diese Deutung hat die größere Wahrscheinlichkeit für sich, da ja bei allen Erscheinungen Christi als Theophanien die Zeugenschaft eine entscheidende Rolle spielt, worauf vor allem Grabar hinwies (vgl. zu diesem Problem die Literatur S. 161). Daß die beiden Bilder, von denen Agnellus jeweils den titulus überliefert hat, nicht ursprünglich die einzigen Mosaiken gewesen sein werden, ist wahrscheinlich.

ALTAR

Der hl. Rainaldus nennt in der Kirche einen Altar: ... est lapis ex alabastro pernitidus, also mit einer Alabaster-Platte, den Bovini (Note 49) in der heute in S. Vitale vorhandenen Altarplatte wiedererkennen will (die Frage ausführlicher bei M. Mazzotti, der ebenfalls die Überführung vom Mausoleum nach S. Vitale erwägt, Corsi [1960] 2, 245 f., vgl. weiter Bd. 2, 2).

ANNEXE

1. Baptisterium (?). Testi Rasponi (FR. 31 [1926] 43 ff.) vermutete auf Grund seiner Erklärung eines Gedichtes des Merobaudes bei S. Croce ein „kaiserliches" Baptisterium mit marmorner Piscina, in die, wie im römischen Lateransbaptisterium, metallene Hirsche Wasser gespendet haben sollen. Das einstige Vorhandensein einer solchen Anlage bleibt mehr als fraglich: das Fehlen umfassender Untersuchungen im Boden erlaubt jedoch nicht, eine positive oder negative Antwort zu erteilen (ihm folgt wieder G. Galassi 29 und 31).

2. Sog. Mausoleum der Galla Placidia (vgl. S. 63 ff.).

Über die Schicksale des Baues nach der Trennung von S. Croce, durch den Abbruch des Westteils der Kirche (1602) berichtet ausführlich Ricci (Boll. d'Arte 8 [1914] 2 ff.). Seit dem 16. Jh. gehörte der Bau zum

Kloster von S. Vitale und wurde 1602 in dessen ‚clausura' durch eine Mauer einbezogen; Abbruch der Mauer und Anbauten an das Mausoleum seit 1896; umfassende Restaurierung 1898 und folgende Jahre (Ricci a. O.).

3. Kreuzbau am Nordende der Vorhalle

Ein solcher Bau, ein Pendant also zum Mausoleum der Galla Placidia, scheint bereits F. di Pietro 1926 durch Grabungen festgestellt zu haben (vgl. F. di Pietro, La Capella Palatina di Palermo. I mosaici [1954] 14 f. m. Taf.: Bodenmosaiken). M. Mazzotti berichtet nunmehr von neuen positiven Sondagen, und zwar mittels Sonden, durch die im Boden Mauerwerk festgestellt wird, durch G. Cortesi (vgl. Mazzotti, Corsi [1967] 229): „Il sabato 28 gennaio 1967 mi fu comunicato che si è potuto appurare con certezza come all'estremità nord dell'ardica di S. Croce, in corrispondenza al mausoleo c. d. di Galla Placidia, v'era un altro edificio cruciforme, le cui misure sembrano esser un poco maggiori di quelle del già noto edificio placidiano. L'aveva sondato il Di Pietro 40 anni fa, ma la notizia tardivamente data da lui è abbastanza vaga. La quota è circa a m. 2,80 sotto il livello del terreno circostante. Esso, col suo braccio settentrionale, sopravanza o si accosta ad un muro preesistente dello spessore di almeno m. 2, il quale corre da Est (da tale parte lo si è potuto seguire per pochi metri) verso Ovest, poi sembra piegare, poco oltre il muro esterno del chiostro trilatero, in modo da esser parallelo a tale muro ed avviarsi in direzione dell'ultimo punto delle mura romane a Porta Adriana."

MAUSOLEUM DER GALLA PLACIDIA

URSPRÜNGLICHE BESTIMMUNG

Seit dem LP. bis in das 16. Jh. wird der Bau erwähnt als *monasterium sancti Nazarii* oder *sanctorum Nazarii et Celsi,* also den beiden Mailänder Heiligen geweiht, die auch *monasteria* bei S. Vitale hatten. Als irrtümlich abzulehnen ist dagegen die Hypothese von Testi Rasponi, nach welcher es sich um das *monasterium S. Laurentii Formosi* handle, das nichts mit der Kaiserin zu tun habe (vgl. L'Arte 28 [1925] 75; TR. 128 Anm. 1 zustimmend Cecchelli, Atti 3 Conv. Naz. Arch. Roma 1938 [1940] 155; A. de'Capitani d'Arzago 47; wiederholt bei Bovini, Il cosiddetto mausoleo 19/20). Dagegen hat Mazzotti (FR. 3. Ser. 18 [69] [1955] 39 mit Anm. 24 a. 45 ff.) aufgrund einer Notiz von G. P. Ferretti (1482–1557) in seiner Gallae Placidiae Augustae vita feststellen können, daß wohl ein fanum Laurentii Speciosi (= Formosi) damals noch existierte, deutlich aber nichts mit dem Anbau der Kreuzeskirche zu tun hat, sondern ein ganzes Stück entfernt lag und wahrscheinlich mit S. Lorenzo in Posterula zu identifizieren ist (voll zustimmend mit weiteren Ausführungen de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 7; diese Klärung blieb unbeachtet [1965] von Gerke, Das älteste Christusmosaik 23).

Wichtigste und älteste Quelle ist Agnellus (LP. 42, HE. 307, TR. 128): *sepulta est Galla Placidia in monasterio Sancti Nazarii, ut aiunt multi, ante altarium infra cancellos, quos fuerunt aerei, qui nunc lapidei esse videtur.* Der Relativsatz: *ut aiunt multi* ist mit Gerola (AM. Romagna 4. Ser. 2 [1912] 304) zweifellos auf den ganzen Satz zu beziehen, d. h. auf das ‚Hörensagen' bezüglich der Bestattung Gallas in den Bau überhaupt, und nicht allein auf *‚ante altarium infra cancellos'*, womit das Begräbnis im Mausoleum als solches ein festes, historisches Faktum und nur die Bestattungs-Stelle in ihm selbst nicht sicher belegt wäre, wie es Ricci vorschlug (Boll. d'Arte 7 [1913] 392). – Urkunde des 13. Jh. (vgl. Testi Rasponi, L'Arte 28 [1915] 75): *monasterium Sanctorum Nazarii et Celsi ad memoriam reginae Gallae Placidiae;* Urkunde von 1289, Archivio Storico di Ravenna, S. Vitale, vol. 159 a. c. 98 verso (Regesto Bernicoli; vgl. Ghigi 23 u. Anm. 12 [ganzer Text]; Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 390 m. Anm. 4): *ecclesia sancti Nazarii ubi sepulta est regina Galla Placidia;* Verbindung der Kirche des Hl. Kreuzes mit dem Nazarius-Monasterium und damit die Möglichkeit seiner Identifizierung mit dem Mausoleum bereits in einer Urkunde von 1157 (vgl. Fantuzzi 4,501 sowie Zirardini, Edifici sacri 54): *ecclesia S. Crucis et S. Nazarii;* ebenso in Urkunden von 1293 und 1493 (vgl. die Belege für alles bei Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 1 m. Anm. 1–5). – Völlig klar erscheint die topographische Situation und die Zuweisung als Mausoleum der Kaiserin zuerst bei S. Rinaldo da Concorrezzo († 1321); vgl. den um 1317 verfaßten Tractatus (Muratori, Rer. Ital. Script. 1,2,574): *Secus eam ecclesiam* [S. Crucis] *construxit sacellum miro opere speciosum beatis martyribus Nazario et Celso dicatum, in quo tria videntur augusta mausoleo. Horum in maximo corpus Placidiae per cavum inspicitur in sede regali residens. In duobus reliquis elegantibus nimis requiescunt corpora augustorum, altero Constantii viri Placidiae, altero Placidi Valentiniani eorum filii.* Sowie weiterhin: [Galla] *obiit autem Ravennae V. Calendas decembris, et in sacello, quod construxerat secus basilicam sanctae Crucis, est sepulta.* – Die Bedenken, daß die Kaiserin tatsächlich in dem Nazarius-Oratorium bestattet war, wiegen schwer; weitere Begründung vor Testi Rasponi bereits bei G. Gerola (AM. Romagna 4. Ser. 2 [1912] 304), zuletzt bei Bovini (Il cosiddetto mausoleo 14 ff.): Galla Placidia starb 450 in Rom und könnte daher dortselbst im Mausoleum der theodosianischen Dynastie bei St. Peter beigesetzt worden sein, wo bereits ihr ebenfalls in Ravenna regierender Bruder Honorius, dessen Töchter Maria und Thermantia ruhten und ihr Sohn Valentinian wenige Jahre später beigesetzt wurde (vgl. G. B. De Rossi, BAC. 3. Ser. 3 [1878] 144; zuletzt M. A. Wes, Das Ende des Kaisertums im Westen [1967] 158 m. Lit., bes. Hinweis auf Paul. Diac. Hist. rom. 13,7). Alles bezweifelte Ricci (Boll. d'Arte 7 [1913] 438 f.), der sich für eine ursprüngliche Bestattung von Galla, ihrem zweiten Gemahl und ihrem Sohn im ravennatischen Mausoleum entschied (zustimmend S. Muratori, FR. 20 [1915] 839 ff., sowie de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 5 ff.). Eher an eine tomba gentilizia als ein offizielles kaiserliches Mausoleum, in welchem Falle doch auch größere Dimensionen angewandt worden wären, denkt Verzone (12); und wohl liegt hier die wahrscheinliche Deutung der ehemaligen Bestimmung. Völlig unbegründet ist dagegen die

Hypothese von Testi Rasponi (TR. 128 Anm. 1), wonach eine Bestattung innerhalb eines Palastes nicht möglich gewesen sei (vgl. unseren Hinweis auf Split-Spalato bereits in Byz. Zs. 48 [1955] 410). Es steht in jedem Fall fest, daß es für die Bestattung der Kaiserin und ihrer Angehörigen, sei es in Ravenna überhaupt oder im *monasterium S. Nazarii,* eine zuverlässige Quelle, d. h. eine solche aus spätantiker Zeit, nicht gibt. Die früheste erhaltene Notiz ist annähernd 500 Jahre nach dem Tode Galla Placidias verfaßt (vgl. dieselbe Quellen-Situation für die Stiftung der Kirche des Hl. Kreuzes, S. 51 f.). – Unter diesen Umständen wäre es notwendig zu fragen, ob der Bau ursprünglich nicht einem anderen Zwecke gedient hat: doch erweist den ursprünglich sepulkralen Charakter des Gebäudes das noch vorhandene, originale Mittelakroter des Vierungsdaches, ein Pinienzapfen (Abb. 35; vgl. bes. Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 15 u. Abb. 51). Der Pinienzapfen selbst war seit alters ein sepulkrales Symbol, als Symbol der Unsterblichkeit (vgl. F. Cumont, Symbolisme 219, der vor allem auf B. Schröder, Bonner Jahrb. 108/9 [1902] 70 ff. hinweist, mit reicher Sammlung besonders römischer Grabdenkmäler mit dem Pinienzapfen als Symbol: u. a. ebenfalls Mittelakrotere, z. B. in Nennig oder das Kapitell mit Pinienzapfen von der pyramidenförmigen Bekrönung eines Grabdenkmals aus Langsur im Trierer Museum, v. Mercklin 103 Nr. 272 Abb. 492. Zweifellos um einen Pinienzapfen handelt es sich bei dem Cippus des D. Sempronius Hilarus in Portogruaro, vgl. Abb. bei F. Poulsen, Porträtstudien in nordital. Provinzmuseen [1928] 60 Nr. 4 Abb. 144/5). Ein ravennatisches Beispiel der hohen Kaiserzeit ist der Pinienzapfen im Giebel des Grabsteines des Classiariers C. Didius Maximus, CIL. 11 Nr. 6735 (Mansuelli, Le stele romane 149 Nr. 54 Abb. 67). Ein Pinienzapfen wäre andererseits auf dem Dache eines Baues mit einer anderen Zweckbestimmung als der des Mausoleums sinnlos; eigentliche Kirchen scheinen stets ein Kreuz als Akroter gehabt zu haben (vgl. zum ganzen Deichmann, RAC. 3, 536). Für die Bedeutung in christlicher Zeit dürfte es entscheidend sein, daß das Grab Christi auf der mit dem ravennatischen Mausoleum ungefähr gleichzeitigen Elfenbeintafel Trivulzio im Castel Sforzesco zu Mailand ein zweifellos einen Pinienzapfen darstellendes Akroter zeigt, wahrscheinlich ebenso wie das Grab Christi auf der Reiderschen Elfenbeintafel in München, über einem doppelten Akanthus-Kelch (Volbach, Elfenbeinarbeiten Nr. 111. 110 Taf. 33; Volbach-Hirmer, Abb. 92. 93). Damit steht auch der christlich-sepulkrale Gebrauch des Symbols außer Zweifel. Nicht zuletzt bestätigt weiterhin die Bestimmung als Mausoleum die Südlage zur Kirche und ihrer Vorhalle und damit die Ausrichtung nach Süden überhaupt, wie sie auch bei einer Reihe anderer frühchristlicher Mausoleen festzustellen ist (vgl. Beispiele bei Deichmann, RivAC. 22 [1946] 219 ff. m. Lit.; RAC. 2, 948 s. v. cella trichora), möglicherweise bedingt durch die Vorstelllung, daß der Herr aus dem Süden komme (vgl. Hieron. in Hab. 2,3,3 = PL. 25. 1311): *Deus ergo ab Austro veniet i. e. a meridie, a clara luce, et ab his, qui appellantur filii dierum . . Deus semper in meridie est: Ubi, inquit, pascis? ubi cubas? in meridie* (Cant. 4, 16). *Et ad Abraham quando erat sub quercu, non venit Deus nisi in meridie* (Genes. 18 et 43); der Süden wird Sinnbild Gottes und seiner Gnade, (zum ganzen Sauer 88. 90 m. Quellen). Die Meinung, das Gebäude sei dennoch nach Osten gerichtet gewesen und daher habe ursprünglich der Altar im östlichen Kreuzarm Aufstellung gefunden, wie es Ricci (Boll. d'Arte 7 [1913] 411 ff.) angenommen hat, beruht auf der irrtümlichen Folgerung, die aus der Ost-West-Gerichtetheit des Kreuzes im Vierungsmosaik gezogen wird (über dessen Sinn S. 84 f.). Ricci (Boll. d'Arte [1913] 412 Abb. 15) verzeichnet eine Mauer, die bis zu –0,30 m unter das heutige Niveau reicht und den östlichen Kreuzarm abschließt: er deutet sie als die Mauer, die die von Agnellus genannten Altarschranken getragen habe, was bei ihrer Höhe wenig wahrscheinlich ist, denn sie muß also ca. 1,20 m über das ursprüngliche Niveau aufragen: also kein überzeugendes Argument für die ursprüngliche Aufstellung des Altars im östlichen Kreuzarm.

Da der Bau als Mausoleum errichtet sein wird, trifft die Bezeichnung als ‚Pseudomartyrium', d. h. als eine Märtyrermemoria, für ihn nicht zu. So (Nordström 31 Anm. 6) erscheint es nicht a priori ausgeschlossen, daß die zuerst um 1317 vom hl. Rinaldus erwähnten drei noch heute im Mausoleum befindlichen Sarkophage von Anbeginn zum Mausoleum gehörten und zur Bestattung der Grabinhaber dienten. Wenn Agnellus sie nicht erwähnt hat, so ist das noch kein Beweis gegen ihr Vorhandensein im Mausoleum des 9. Jh., wie zuletzt Bovini (Il cosiddetto mausoleo 83) meinte, da Agnellus häufig wichtige, zu seiner Zeit sicher bereits in den Kirchen befindliche Gegenstände nicht erwähnt hat. Ebenso unhaltbar ist die These (vgl. C. Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 395. 444, danach Bovini, Il cosiddetto mausoleo 83 f.), vor dem 9. Jh. würde man in einem Mausoleum keine Sarkophage sichtbar aufgestellt haben! – was vielleicht für Kirchen verbindlich gewesen sein mag. Daher nimmt Ricci (Boll. d'Arte 7 [1913] 392–396) das ursprüngliche Begräbnis Galla Placidias ante altarium im Boden an; später, d. h. im oder nach dem 9. Jh., eine Exhumierung der Leichen und eine zweite Beisetzung, analog den von Agnellus erwähnten Umbettungen der Bischöfe, wie z. B. von Maximian (Agnell. LP. 82,26, HE. 332), in den Sarkophagen über der Erde, die nach Ricci (a. O.

400) damals erst in das Mausoleum gelangt wären (ebenfalls für mittelalterliche Aufstellung, Bovini, Il cosiddetto mausoleo 83, sowie Kollwitz, Sarkophage Ravennas 7). Wir wissen hingegen, daß nicht nur in den kaiserlichen Mausoleen die Sarkophage über der Erde standen: daher waren sie häufig mit Relief versehen und aus kostbarem Stein, wichtigste Beispiele: Constantina-Sarkophag in S. Costanza (vgl. E. Sjöqvist – A. Westholm, Acta Inst. Rom. Regni Sueciae 4,1 [1935] 9 ff.) sowie die Berichte über das Konstantin-Mausoleum in K/pel (vgl. R. Egger, Österr. Jahresh. 16 [1913] 212 ff. H. Koethe, JdI. 48 [1933] 185 ff.). Die Hypothese also, die von Anfang an im Mausoleum in den Kreuzarmen frei aufgestellten Sarkophage seien bei der Erhöhung des Bodens gehoben und abermals frei aufgestellt worden, wie sie von de Francovich (FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 12 ff.) vertreten wird, ist also durchaus berechtigt, zumal, wie de Francovich a. O. hervorgehoben hat, die Sarkophage in ihren Dimensionen gut in die Kreuzarme passen, die wohl in der Tat als monumentale Sarkophag-Loculi gedacht sind. Aber alle Fragen in Bezug auf den ursprünglichen Zustand, die Aufstellung der Sarkophage oder des Altars ebenso wie die Möglichkeit des Vorhandenseins von Bodengräbern, lassen sich allein durch Ausgrabung und sorgfältige Bodenuntersuchung lösen.

In diesem Zusammenhang ist von entscheidender Wichtigkeit die Datierung der Sarkophage selbst: die Zugehörigkeit zum frühchristlichen Mausoleum würde voraussetzen, daß die Sarkophage entweder älter, falls wiederverwendet, oder gleichzeitig wären, wenn dafür angefertigt. Letzteres hatten schon A. Riegl, H. Dütschke und O. Wulff angenommen (vgl. die weit ausführlichere Begründung dieser These bei de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 12–20 m. Lit. in Anm. 23: gearbeitet um 425/6): während die beiden seitlichen Sarkophage, der sogen. Constantius- und der sogen. Honorius- oder Valentinian-Sarkophag durch ihren Dekor, wie z. B. das häufige Vorkommen des Kreuzes, als dem ikonographischen Grundthema des Mausoleums, vor allem sodann die stilistische Ähnlichkeit der Lämmer mit jenen des Hirtenmosaiks, enge Beziehungen zum Schmuck des Mausoleums und zu dessen Programm zeigen, sei auch der sogen. Sarkophag der Galla Placidia wohl gleichzeitig mit dem Mausoleum, aber unvollendet durch den Tod der Kaiserin geblieben. Die beiden anderen könnten dagegen für Bruder und Gemahl zu Lebzeiten der Kaiserin gefertigt sein. Der sogen. Placidia-Sarkophag dürfte älter sein, etwa zu Beginn des 4. Jh. entstanden: er müßte sodann wiederverwendet sein. – Dagegen die anderen Datierungen: 1) sogen. Constantius-Sarkophag: Mitte 5. Jh. (Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 402); nach 476 (Lawrence, Sarcophagi of Ravenna 34); Ende 5. Jh. (Bovini, Il cosiddetto mausoleo 96). 2) Der sogen. Honorius- oder Valentinian III.-Sarkophag (dessen Deckel nicht zugehört – was nicht gerade für eine ursprüngliche Aufstellung spricht): Anfang 6. Jh. (Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 402; Lawrence, Sarcophagi of Ravenna 35; Bovini, Il cosiddetto mausoleo 102); nach dem Exuperantius-Sarkophag, ohne genauere Zeitangabe wohl noch aus dem 5. Jh., aber nach der Zeit Galla Placidias (Kollwitz, Sarkophage Ravennas 18). Die Datierung der ravennatischen Sarkophage hängt von der prinzipiellen Frage ab, inwieweit bereits im früheren 5. Jh. sogenannte symbolische Sarkophage gearbeitet worden sind. Wie schon hervorgehoben (Bd. 1, 81), gibt es bisher keine wirklich sicheren Möglichkeiten für eine Datierung aller ravennatischen Sarkophage, da Inschriften fehlen und wenig plastisches, datiertes Vergleichsmaterial vorhanden ist; sicher haben die Sarkophage des Mausoleums mit der datierten Plastik etwa kurz vor und nach der Mitte des 6. Jh. nichts zu tun (vgl. die Kämpfer von S. Vitale, Taf. u. a. 305, sowie den Ambo des Bischofs Agnellus im Dom, Bd. 1, Abb. 96. 97), und ihre Datierung in das 5. Jh. dürfte sicher sein. – Zwei weitere bereits von Leandro Alberti vor 1537 erwähnte Sarkophage ohne Relief – einer hat ein lateinisches Kreuz auf der Vorderseite – sind 1901 entfernt und in der Umgebung des Mausoleums aufgestellt worden (vgl. Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 410 f.).

Zusammenfassend ergibt sich folgendes für den Bau: sicher im 9. Jh. ein Monasterium der hll. Nazarius und Celsus, bleibt es unklar, wann er diesen Heiligen geweiht wurde. Ob dieses Mausoleum ursprünglich überhaupt einem Heiligen geweiht war, muß letztlich offen bleiben, denn das Bild des Laurentius in einem Mausoleum könnte andere Gründe als den der Weihung des Baues an den Märtyrer gehabt haben, wie z. B. die persönliche Verehrung durch den Grabinhaber die weiteren Möglichkeiten S. 75 ff.). Aber die Weihung an einen Heiligen, d. h. an Laurentius, würde keineswegs die Bestimmung als Mausoleum ausschließen, wie das im Jahre 435 gestiftete, zugleich den hll. Stephanus, Gervasius und Protasius geweihte Mausoleum des Lauricius bei der Laurentiuskirche von Caesarea bezeugt (vgl. Bd. 2,2). So erscheint eine ursprüngliche Weihe des Baues an Laurentius durchaus möglich, zumal sein Bild an so hervorgehobener Stelle angebracht ist. Sicherlich hatte allerdings diese 'memoria' nichts mit der von Augustin (serm. 322 = PL. 38, 1444) zu tun, die man meist auf die Laurentiuskirche von Caesarea bezogen hat (vgl. Bd. 2,2).

Wie bei der Kreuzeskirche ist auch beim Mausoleum die Gründung durch Galla Placidia nicht sicher belegt, ja fraglich (vgl. S. 51 f.), aber nicht auszuschließen.

Wohl waren nach dem Brauch für die vornehmen Mausoleen die Bestattungen schon ursprünglich oberirdisch, und zwar in Sarkophagen; ob die heute im Mausoleum befindlichen von Anfang an darin standen, hängt vor allem von einer sicheren Datierung der Sarkophage und weiter von einer sorgfältigen Untersuchung des ursprünglichen Fußbodens und im Boden darunter ab.

Über die zweifellos mittelalterliche Legende, die schon bei Rainaldus von Concorrezzo auftaucht und nach der Galla Placidia auf einer hölzernen Kathedra im großen mittleren Sarkophag als Mumie saß, sowie das spätere Schicksal dieser Mumie und die Verifizierungen des Inhalts aller drei Sarkophage, vgl. bes. Ricci (Boll. d'Arte 7 [1913] 407 f. [mittlerer Sarkophag] 409 ff. [seitliche Sarkophage]).

DATIERUNG

Eine relative Datierung ergibt sich aus dem Verhältnis zur Kirche des Hl. Kreuzes (über deren Datum S. 52): das Mausoleum ist an deren Vorhalle angebaut, also später errichtet als die Kirche (vgl. zuerst Lanciani, BAC. 4 [1866] 74 sowie Gerola, FR. 5 [1912] 211 ff. sowie Grabungsplan Taf. 17 Abb. 2). Diese Tatsache ist die einzige sicher erwiesene, denn nach dem heutigen Stand der Forschung ist eine absolute Datierung, die sich auf eine Gründung durch Galla Placidia stützt, rein hypothetisch, was bereits anläßlich der Kirche des Hl. Kreuzes diskutiert worden ist (vgl. S. 51 f.). – Nichtsdestoweniger seien folgende Datierungsvorschläge genannt: zwischen 417 und 420 die Kreuzkirche und etwa 25 Jahre später das Mausoleum, (Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 436; 8 [1914] 10); zwischen 424 und 450 (Wilpert, Mosaiken und Malereien 1,102 f.); im Jahre 440 (!) (Tarlazzi 373); „qualche anno prima della metà del secolo V" (Bovini, Il cosiddetto mausoleo 13); spätestens 450 (Nordström 12); früheres Datum: nach dem Tode von Constantius III., 421 (Gerola, I monumenti di Ravenna bizantina 1935 Taf. 12, Text); nach dem Tode von Constantius III. und Honorius, also nach 423, wahrscheinlich 425/26 (de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 20 ff.). – Leider geben auch die Ziegelformate keine absolute Datierung, da dieses Ziegelformat einzig hier vorkommt.

Dennoch erscheint eine Datierung des Mausoleums in die 1. Hälfte des 5. Jh. als die wahrscheinlichste.

SPÄTERE SCHICKSALE

Um 1540 legte man den Fußboden höher auf das heutige Niveau (Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 19 u. a.), wahrscheinlich geschah es gleichzeitig mit der Hebung des Niveaus in S. Vitale, das dort bis um 1930 bestand. 1602 wurde die Ardica von S. Croce abgerissen (für einen Straßendurchbruch) und auf diese Weise das Mausoleum ohne Vorbau isoliert (dazu vor allem als genaue Quelle B. Fiandrini, Annali Ravennati, Ms. Bibl. Classense, 3, 121–122, bei Ghigi 62 Anm. 6, danach Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 3; vgl. auch hier S. 53). Zugleich erhielten die Mönche von S. Vitale von der Comune die Erlaubnis, das Mausoleum in ihre Klausur einzubeziehen (vgl. Regesto Bernicoli, bei Ghigi 24 Anm. 14 [Text]). Damals wurde eine Pforte in den westlichen Kreuzarm hinter dem Sarkophag eingebrochen, die ursprüngliche Tür aber vermauert. 1700 stellte man den Altar von S. Vitale im Mausoleum anstelle eines älteren, genannten, jedoch nicht näher beschriebenen auf (Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 414). Im April 1754 wurde der Türsturz mit bacchischem Dekor ausgebrochen und nach der Sakristei von S. Vitale gebracht (Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 20; nach Fiandrini, Annali Ravennati 3, 106, vgl. auch Ghigi 9). Umfangreiche Restauri fanden 1774 statt, vor allem verputzte man das Äußere (Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 5), aber auch das Innere, wo die Marmorinkrustation der Wände wegen der Feuchtigkeit abgenommen und durch finto marmo (in Malerei) ersetzt wurde (Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 17 f.; erneuert bereits 1804). Bei dieser Gelegenheit öffnete man wieder die ursprüngliche, zu niedrig gewordene Tür, nachdem man die eingebrochene Tür des westlichen Kreuzarmes vermauert hatte; ihr Sturz wurde jedoch durchbrochen, so daß der untere Teil des Hirtenmosaiks Schäden davontrug (Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 21).

Umfangreiche Erneuerungsarbeiten, deren Ergebnis der noch heute bestehende Zustand ist, von 1896 bis 1901: Abriß der neuzeitlichen Anbauten (‚atrio' u. a.) und Isolierung; Feststellung des ursprünglichen Außenniveaus; Restaurierung der Außenschale und Vermauerung aller nicht ursprünglichen, bzw. Öffnung aller ursprünglichen Öffnungen, völlige Erneuerung der Marmorverkleidung des Inneren nach den aufgefundenen Resten und Spuren (Ricci, Boll. d'Arte 8

1898, avevamo trovata la stessa cosa nella torre scalaria di S. Vitale presso la cupoletta. Simili travi nel sepolcro di Placidia avvertimmo nel muro, delle lunette, sotto il piano delle finestrelle" (BB Abb. 36); vgl. die ähnliche Konstruktion in S. Apollinare Nuovo (S. 13). Die Bautechnik von (reinem) Ziegelwerk mit ‚engen Mörtelfugen' geht natürlich aus der Tradition an Ort und Stelle hervor und wird nicht aus Mailand ‚übernommen' (wie Krautheimer, Early Christian Architecture 137 f., vermutet). Es ist eine Technik, die jedoch mit geringen Variationen und einer entsprechenden historischen Entwicklung, vor allem im östlichen Oberitalien seit der spätrepublikanischen bis in die Spätzeit beliebt gewesen ist (vgl. dazu vorläufig B. Z. 65 [1972] 456).

Über den Fenstern befinden sich Sturzbalken aus marmo veronese, über denen der Vierung außerdem ein Entlastungsbogen (Ricci, Boll d'Arte 8 [1914] 16 Abb. 40–43, wo auch die Form der verschiedenen Fenster m. Lit. behandelt ist).

INNEN-DEKORATION

Fußboden

Nach G. P. Ferretti sei der originale Fußboden aus Mosaik gewesen, doch zu seiner Zeit (1. Hälfte des 16. Jh.) sah er folgendermaßen aus: pavimentum totum est marmoreum venustissimo marmore hymetio, vgl. Gallae Placidiae Augustae Vita, (Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 19 Anm. 4); es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach demnach um den ursprünglichen Fußboden aus großen Marmorplatten, wohl prokonnesischer Herkunft (hymetio scheint auf geäderten Marmor zu weisen). In der ravennatischen Architektur bietet den wichtigsten Vergleich die Basilica der Ca' Bianca (Bd. 2, 2; dort weitere Beispiele außerhalb Ravennas); einzelne solcher Platten auch im Fußboden der Erzbischöflichen Kapelle (vgl. S. 201 Abb. 155).

Der jetzige Fußboden von 1540 entspricht vielfach jenem gleichzeitigen im Kuppelraum von S. Vitale (Taf. 287.291), geht aber zweifellos wie in S. Vitale auf spätantike Modelle wie solche in der Erzbischöflichen Kapelle zurück.

Wandinkrustation

Die Vorhalle und die Fassade hatten eine Marmor-Wandinkrustation. Die Wandinkrustation des Inneren ließ sich nach Material und System sicher rekonstruieren (1898–1902):

1.) Material: in der Wand selbst wurden Stücke von echtem giallo antico gefunden, größere Fragmente sind um die Sarkophage im Fußboden wiederverwendet, z. T. mit den Einlaßspuren für die Befestigungs-Haken. Auch in den Quellen vor dem 18. Jh. wird nur von ‚marmo' geredet, was darauf zu deuten ist, daß nur eine Steinsorte verwendet war.

2.) Einteilung: eine Marmorleiste von h = 0,045 m verlief horizontal, einen nicht vorspringenden Sockel abteilend auf 1,40 m Höhe vom ursprünglichen Niveau, also nur wenig unter dem heutigen; auf 2,27 m folgte eine zweite Marmorleiste, über ihr ein glatter Fries von h = 0,34 m und ein Stuckgesims (Taf. 2), von welchem letzteren ebenfalls Reste von solchem Umfang gefunden sind, daß eine Rekonstruktion möglich war. Es fanden sich auf dem Stuck Reste einer Art von Bolus als Grund für die Vergoldung sowie Spuren von Blau: eine mit den Mosaiken harmonisierende Polychromie ist also ebenfalls gesichert (zum ganzen Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 18 ff.).

Altar

Vgl. unten S. Vitale (Bd. 2,2).

KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG DER ARCHITEKTUR

Ob die architektonische Gestalt unmittelbar mit der wahrscheinlich führenden Entwicklung des Kreuzbaus in Kleinasien (vgl. dazu bes. Guyer bes. 56 ff., der im Inneren Kleinasiens das Ursprungsgebiet vermutete: eher ist an Gesamt-Kleinasien, einschließlich K/pel zu denken) zusammenhängt oder nur mittelbar, d. h. daß sie unmittelbar mit den ja bereits vorher in Oberitalien nachweisbaren Kreuzbauten zusammenhängt bzw. aus ihnen entwickelt ist, kann nicht entschieden werden (die Entwicklung aus antiken Mausoleen mit kreuzförmigen Inneren bei Guyer 144 f.). Manches spricht für das Entstehen im Bereich der oberitalienischen Architektur. Die oberitalienischen kreuzförmigen Bauten im allgemeinen haben wir bei der Kreuzeskirche kurz gestreift (S. 54). Gut vergleichbar ist SS. Tosca e Teuteria zu Verona, das allerdings ein Kreuzgewölbe über der Vierung hat und von der das Datum für den ursprünglichen Bau leider nicht feststeht (die Ähnlichkeit hat schon Guyer hervorgehoben 67 f.; Verzone 14 f. Abb. 3. 4. Taf. 3,1 sowie zuletzt

1898, avevamo trovata la stessa cosa nella torre scalaria di S. Vitale presso la cupoletta. Simili travi nel sepolcro di Placidia avvertimmo nel muro, delle lunette, sotto il piano delle finestrelle" (BB Abb. 36); vgl. die ähnliche Konstruktion in S. Apollinare Nuovo (S. 13). Die Bautechnik von (reinem) Ziegelwerk mit ‚engen Mörtelfugen' geht natürlich aus der Tradition an Ort und Stelle hervor und wird nicht aus Mailand ‚übernommen' (wie Krautheimer, Early Christian Architecture 137 f., vermutet). Es ist eine Technik, die jedoch mit geringen Variationen und einer entsprechenden historischen Entwicklung, vor allem im östlichen Oberitalien seit der spätrepublikanischen bis in die Spätzeit beliebt gewesen ist (vgl. dazu vorläufig B. Z. 65 [1972] 456).

Über den Fenstern befinden sich Sturzbalken aus marmo veronese, über denen der Vierung außerdem ein Entlastungsbogen (Ricci, Boll d'Arte 8 [1914] 16 Abb. 40–43, wo auch die Form der verschiedenen Fenster m. Lit. behandelt ist).

INNEN-DEKORATION

Fußboden

Nach G. P. Ferretti sei der originale Fußboden aus Mosaik gewesen, doch zu seiner Zeit (1. Hälfte des 16. Jh.) sah er folgendermaßen aus: pavimentum totum est marmoreum venustissimo marmore hymetio, vgl. Gallae Placidiae Augustae Vita, (Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 19 Anm. 4); es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach demnach um den ursprünglichen Fußboden aus großen Marmorplatten, wohl prokonnesischer Herkunft (hymetio scheint auf geäderten Marmor zu weisen). In der ravennatischen Architektur bietet den wichtigsten Vergleich die Basilica der Ca' Bianca (Bd. 2, 2; dort weitere Beispiele außerhalb Ravennas); einzelne solcher Platten auch im Fußboden der Erzbischöflichen Kapelle (vgl. S. 201 Abb. 155).

Der jetzige Fußboden von 1540 entspricht vielfach jenem gleichzeitigen im Kuppelraum von S. Vitale (Taf. 287.291), geht aber zweifellos wie in S. Vitale auf spätantike Modelle wie solche in der Erzbischöflichen Kapelle zurück.

Wandinkrustation

Die Vorhalle und die Fassade hatten eine Marmor-Wandinkrustation. Die Wandinkrustation des Inneren ließ sich nach Material und System sicher rekonstruieren (1898–1902):

1.) Material: in der Wand selbst wurden Stücke von echtem giallo antico gefunden, größere Fragmente sind um die Sarkophage im Fußboden wiederverwendet, z. T. mit den Einlaßspuren für die Befestigungs-Haken. Auch in den Quellen vor dem 18. Jh. wird nur von ‚marmo' geredet, was darauf zu deuten ist, daß nur eine Steinsorte verwendet war.

2.) Einteilung: eine Marmorleiste von h = 0,045 m verlief horizontal, einen nicht vorspringenden Sockel abteilend auf 1,40 m Höhe vom ursprünglichen Niveau, also nur wenig unter dem heutigen; auf 2,27 m folgte eine zweite Marmorleiste, über ihr ein glatter Fries von h = 0,34 m und ein Stuckgesims (Taf. 2), von welchem letzteren ebenfalls Reste von solchem Umfang gefunden sind, daß eine Rekonstruktion möglich war. Es fanden sich auf dem Stuck Reste einer Art von Bolus als Grund für die Vergoldung sowie Spuren von Blau: eine mit den Mosaiken harmonisierende Polychromie ist also ebenfalls gesichert (zum ganzen Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 18 ff.).

Altar

Vgl. unten S. Vitale (Bd. 2,2).

KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG DER ARCHITEKTUR

Ob die architektonische Gestalt unmittelbar mit der wahrscheinlich führenden Entwicklung des Kreuzbaus in Kleinasien (vgl. dazu bes. Guyer bes. 56 ff., der im Inneren Kleinasiens das Ursprungsgebiet vermutete: eher ist an Gesamt-Kleinasien, einschließlich K/pel zu denken) zusammenhängt oder nur mittelbar, d. h. daß sie unmittelbar mit den ja bereits vorher in Oberitalien nachweisbaren Kreuzbauten zusammenhängt bzw. aus ihnen entwickelt ist, kann nicht entschieden werden (die Entwicklung aus antiken Mausoleen mit kreuzförmigen Inneren bei Guyer 144 f.). Manches spricht für das Entstehen im Bereich der oberitalienischen Architektur. Die oberitalienischen kreuzförmigen Bauten im allgemeinen haben wir bei der Kreuzeskirche kurz gestreift (S. 54). Gut vergleichbar ist SS. Tosca e Teuteria zu Verona, das allerdings ein Kreuzgewölbe über der Vierung hat und von der das Datum für den ursprünglichen Bau leider nicht feststeht (die Ähnlichkeit hat schon Guyer hervorgehoben 67 f.; Verzone 14 f. Abb. 3. 4. Taf. 3,1 sowie zuletzt

Zovatto, FR. 3. Ser. 31 [82] [1960] 133 ff. m. Plänen): auch hier fanden sich ursprünglich freie, wenn auch gleichlange Kreuzarme. Der ebenfalls rechteckige Tambur mit schmalen Fenstern, über denen wieder ein Stein als gerader Sturz liegt, ummantelt das Vierungsgewölbe. Diese Tamburform scheint typisch für Oberitalien auch bei Kuppeln über Trompen gewesen zu sein, wie die kreuzförmigen Bauten S. Prosdocimo in Padua und S. Maria Mater Domini in Vicenza zeigen, die beide jedoch in der Grundrißlösung eher der Cappella arcivescovile nahestehen (vgl. hier S. 200 f.). Daß das Mausoleum von Mailand, sein Außenbau etwa von S. Simpliciano, abhängig sei, vermutet Krautheimer (Early Cristian and Byzantine Architecture 137 f.): eher sind es gemeinsame Züge, die in der ganzen Region ausgebildet worden sind (vgl. bereits Bd. 1,55).

Das Verhältnis von Außen- zu Innenbau behandelt Guyer (Münchener Jb. f. bild. Kunst N. F. 8 [1931] 101), der das Mausoleum mit den plastischen Baukörpern der Tempel vergleicht und ihnen entgegensetzt: auch bei den antiken Grabbauten sei die Gestaltung des Baukörpers und nicht des Innern entscheidend gewesen. Guyer (67 f.) hat sich hierbei auf die Grabmonumente des Ostens, vorzüglich Syriens, bezogen, im Gegensatz zu denen er nicht nur die „untektonische Auffassung", sondern auch eine primitiv und ärmlich wirkende Struktur des ravennatischen Mausoleums hervorhebt. Es wäre gemäßer, bei einer Beurteilung dieser Architektur von den westlichen, vor allem stadtrömischen in Ziegeln erbauten Mausoleen der mittleren und späteren Kaiserzeit auszugehen: bei ihnen ist das Äußere stets verputzt und der Innenraum bereits im 2. Jh. n. Chr. reicher als das Äußere ausgestattet. Bei einigen, wie etwa den Mausoleen X, Y, Z unter S. Sebastiano an der Via Appia, besonders eindrucksvoll im Friedhof unter St. Peter und auch bei anderen Mausoleen des 2. Jh., wie den Gräbern der Via Latina, ist das Innere ungleich reicher als die ‚Fassade', analog so vielen römischen ‚Raumbauten', bei denen ein äußerer klassischer Apparat von Säulen, Portiken usw. zurücktritt oder sogar ganz weggefallen ist. Zweifellos ist jedoch der Kontrast im ravennatischen Mausoleum stärker und der Innenraumschmuck gegenüber den Bauten des 2.–3. Jh. reicher geworden. Die Entwicklung des Mosaiks mit farbigem Grunde und reichen figürlichen Motiven war dabei das Hauptmittel. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß die Arkaden des Äußeren, die einst sicher verputzt und damit, vor allem durch die schärferen Schatten, stärker profiliert wirkten. Daher würde sich bei einem Vergleich mit etwa gleichzeitigen oder etwas älteren Grabbauten in Syrien (die Guyer 103 ff. verglich und gegensätzlich ansah) manches Gemeinsame feststellen lassen. Die Unterschiede liegen hier in erster Linie in der grundsätzlichen Andersartigkeit einerseits des verputzten Ziegelbaus, wo z. B. häufig Kapitelle fehlen, und andererseits des Quaderbaus, wo Kapitelle beliebt sind, also wesentlich auch in Unterschieden des Materialstils.

Die äußeren Blendarkaden sind das älteste Beispiel in Ravenna. Man führt ihren Ursprung meist heute unmittelbar auf die Mailänder Architektur zurück; wir glauben immer noch, daß es sich um eine Erscheinung handelt, welche der Architektur im Adriagebiet, in ganz Norditalien und in den damit in Verbindung stehenden Gebieten Galliens und Germaniens gemeinsam ist (vgl. Studien zur Architektur K/pels 11).

Zur äußeren Belebung tragen nicht wenig bei die Konsolengesimse mit ihrem ‚sapore classico' (vgl. Verzone 11); sie sind in der Tat aus dem vorausgehenden römischen Ziegelbau abzuleiten, wo allerdings in Rom meist die Konsolen aus Stein, selten aus zurechtgehauenen Ziegeln bestehen. Später hat man in Ravenna die Gesimse erheblich vereinfacht. Die Gesimse des Mausoleums stehen damit gleichsam zwischen der älteren kaiserzeitlichen Architektur und den typisch ravennatisch-frühchristlichen Formen.

Eine nicht häufige Form der Einwölbung ist die Hängekuppel (domical vault) der Vierung, d. h. eine Kuppel, die sich nicht über abgesetzten Pendentifs (sphärischen Dreiecken) mit einer von derjenigen der Kuppel verschiedenen Krümmung erhebt: im Mausoleum haben Kalotte und sphärische Dreiecke dieselbe Krümmung, sie gehen absatzlos ineinander über.

Es handelt sich bei der Hängekuppel – gegenüber der Pendentifkuppel – um eine historisch wie genetisch ältere Stufe (vgl. Rumpler-Schlachter, La coupole dans l'architecture byzantine [1947] 33 f.; Ward-Perkins, The Italian Element in Late Roman und Early Medieval Architecture [1947] 17 f.). Kuppeln über dem Quadrat waren überhaupt selten in der römischen Architektur; das älteste bekannte Beispiel einer Hängekuppel findet sich in einem Raum einer Villa in Minori, wohl noch vom Ende des 1. Jh. n. Chr. (Maiuri, Bull. d'Arte [1930] 241 ff. Schiavo, Palladio 3 [1939] 129 ff. Crema 139). Das schönste und bekannteste Beispiel ist die aus Keilsteinen gefügte Hängekuppel der Westbäder von Gerasa aus dem 2. Jh. n. Chr. (Boethius u. Ward-Perkins, Etruscan and Roman Architecture [1970] 438 Abb. 229). Vorläufer der Pendentifkuppel finden sich in zwei Mausoleen vor Rom, vom Ende des 2. Jh. n. Chr. (Crema, Serta Hoffilleriana [1939]): sie hatten keine unmittelbare Nachfolge, die Erfindung blieb ohne Nachahmung. Möglicherweise sind die frühesten Pendentifkuppeln der Spätantike erst im Laufe des 5. Jh. entstanden.

Die Kuppeln einiger anderer norditalienischer Kreuzbauten, wie z. B. in S. Maria Mater Domini zu

Vicenza, haben Ecktrompen, eine aus ganz anderer Tradition kommende Konstruktionsart (vgl. das Beispiel bei Verzone 41 f. Taf. 6). Doch eine solche Kuppel wird man kaum als byzantinisch bezeichnen (wie es A. Choisy tat, vgl. L'art de bâtir chez les Byzantins [1883] 155).

BEDEUTUNG DER ARCHITEKTUR

Auch beim Mausoleum ist die Kreuzform des Grundrisses symbolisch zu deuten, wie bei S. Croce (vgl. S. 55): das Kreuz kehrt im Schmuck konstant wieder und bildet dessen Zentrum und Höhepunkt (weiteres S. 84), was von v. Simson 42 und de Francovich (FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 15 ff.) gebührend herausgearbeitet worden ist (ebenfalls betont bei Gerke, Christusmosaik 3 ff.).

MOSAIKEN

RESTAURIERUNGEN

(zum ganzen vgl. Ricci, Tavole storiche 1, 3–12).

Wohl nicht zu lange, nachdem das Mosaik angebracht worden war, mußte es bereits ausgebessert werden, was aus der fast völlig gleichartigen Technik (Mörtel, Steinsetzung) bei einer Reihe von Ergänzungen hervorgeht (Ricci, Tavole storiche 1, 8 f.). – Größere Lücken zeigen sich auf den Stichen bei Ciampini (Vetera Monimenta 1 Taf. 66. 67). Aber erst im Jahre 1739 ließen die Mönche des Klosters von S. Vitale, denen der Bau gehörte, vom Maler Damiano Barbiani das Fehlende in Malerei restaurieren; dasselbe geschah nochmals 1774 durch den Maler Angelo Fèfferi (vgl. Ricci, Tavole storiche 1, 9 f.). – Endlich ergänzte diese Lücken in Mosaik, besonders das Schaf ganz links im Hirtenmosaik sowie größere Partien in den Querarmgewölben und den Mäandern, Felice Kibel vom 5. 7. 1869 bis 19. 1. 1870, von welcher Ergänzung noch manches erhalten ist. Sodann folgten kleinere Restauri durch C. Novelli 1892, und eine gründliche Reinigung, z. T. der Ersatz falscher Ergänzungen Kibels (wie z. B. das Lamm des Hirtenmosaiks) im Jahre 1900 durch Giuseppe Zampiga. Letzte Restauri um 1970.

Die Mosaiken gehören zu den am besten erhaltenen in ganz Ravenna und sind im wesentlichen aus einem Guß.

TECHNIK (dazu vgl. Ricci, Tavole storiche 1,8)

Die Mörtelschicht war mit Bronzenägeln festgehalten. Die in Form und Größe ganz verschiedenen Tesseren sind meist nicht quadratisch und nicht dicht aneinander gesetzt. So bildet sich zwischen den Tesseren ein weißes Netz von fast weißen Mörtelstuckfugen, das nach oben hin immer weiter wird: auf diese Weise hellt sich der Mosaikgrund auf und optisch erhalten die Gewölbe eine weitere Distanz. Die Oberfläche ist nicht glatt, sondern völlig unregelmäßig und uneben, so daß sich das Licht nicht gleichmäßig spiegelt, sondern in unendlich vielen Gradationen bricht. Die Textur der Mosaiken in der nördlichen und südlichen Lünette (Guter Hirt, Laurentius) besteht aus kleineren als sonst verwendet, äußerst sorgfältig gesetzten Mosaiktesseren, sie stehen daher in der technischen Tradition der Mosaik-Emblemata der Fußböden, mit dem Unterschied, daß sie auf der Wand selbst hergestellt sind.

DIE MOSAIKEN DER KREUZARM-LÜNETTEN

A. HIRTENMOSAIK

Deutung

Altes und Neues Testament. Die Stellen der Bibel, die sich auf den Hirten oder das Hirtengleichnis beziehen, sind zusammengestellt und kurz kommentiert bei Kempf (14–25 [AT]; 26–41 [NT]): entscheidend für das Verständnis unseres Bildes sind zweifellos außer Joh. 10 noch eine Reihe weiterer, vor allem auch alttestamentlicher Stellen, die zur Formung eines Gesamt-Bildes von Christus als dem Hirten, wie er im Mausoleum dargestellt ist, beitragen. 1. Ezechiel 34, 1–6, vor allem jedoch 11–16: „Denn so spricht der allmächtige Herr: Siehe ich selbst werde mich meiner Schafe annehmen und nach ihnen sehen . . . Ich will sie

von allen Völkern ausführen und aus allen Ländern versammeln und ich will sie in ihr Land führen und will sie weiden auf den Bergen Israels und in allen Auen und auf allen Angern des Landes. Ich will sie auf die beste Weide führen, ... Ich will meine Schafe selbst weiden, und ich will sie lagern, spricht der Herr. Ich will das Verlorene wieder suchen ..." 2. Ps. 23, 1–4: „Der Herr ist mein Hirte, nichts wird mir mangeln. Auf grüner Au, dort hat er mich gelagert. Am Born der Labe zog er mich auf und spendete Erquickung meiner Seele. Er leitete mich auf Pfaden der Gerechtigkeit um seines Namens willen. Auch wenn ich wandeln muß in Todesschatten, kein Unheil werde ich fürchten, weil du bei mir bist; Dein Stecken und Dein Stab *(ἡ ῥάβδος σου καὶ ἡ βάκτη)* die trösten mich." 3. Luk. 15,3–7: „Er sagte aber zu ihnen folgendes Gleichnis: Welcher von euch, wenn er hundert Schafe hat, verliert eines von ihnen, läßt nicht die neunundneunzig in der Wüste und geht dem verlorenen nach, bis er es findet? Und wenn er es gefunden, legt er es auf seine Schulter mit Freuden, geht nach Haus, ruft Freunde und Nachbarn zusammen, und sagt zu ihnen: freut euch mit mir, ich habe mein verlorenes Schaf gefunden. Ich sage euch, so wird Freude im Himmel sein über einen Sünder, der Buße tut, mehr als über neun und neunzig Gerechte, die da keine Buße nötig haben." Diese letzte Stelle nun, als eine der wichtigsten, vor allem als Grundlage des Bildes des Guten Hirten als Schafträger, hat mit dem ravennatischen Mosaik nichts zu tun, was besonders Kollwitz (Lipsanothek 20 f.) richtig hervorgehoben hat (zur Entstehung der Schafträger-Allegorie auf Grund von Luk. 15, in Verbindung mit Joh. 10, vor allem zuletzt Th. Klauser (JbAC. 1 [1958] 24 ff. 4). Matth. 25,31–33: „Wenn aber der Sohn des Menschen kommt in seiner Herrlichkeit und alle Engel mit ihm, hierauf wird er sich setzen auf den Thron seiner Herrlichkeit, und es werden vor ihm versammelt werden alle Völker, und er wird sie von einander scheiden, wie der Hirt scheidet die Schafe von den Ziegenböcken und er wird die Schafe auf seine rechte, die Böcke aber auf seine linke Seite stellen." Diese Stelle dürfte für die eschatologische Bedeutung der diversen Hirtenbilder, auch derer, die nicht dieses Gleichnis zum Gegenstand haben, von Bedeutung sein (irrtümlich mit dem Hirtenmosaik des Mausoleums in Verbindung gebracht von D. Milošević, Das Jüngste Gericht [1963] 12).

Daß die Stellung des Mosaiks im Bau über der Tür in der Tat von Joh. 10 abhängen muß, zuerst von Barbier de Montault gesehen (25, danach allein bei Berchem-Clouzot 96; die Weihung des Portals eines kirchlichen Gebäudes, als welches man auch dieses Mausoleum im weiteren Sinne ansehen muß, an Christus ähnlich in der Kreuzeskirche, vgl. S. 57).

Für das Verständnis entscheidend ist die mittlere der Kaisertüren der H. Sophia zu K/pel, wo in der Mitte der bronzenen Türsturz-Verkleidung auf der Seite des Esonarthex eine Nische angebracht ist, in der die Geistestaube niederfliegt auf einen Thron mit Suppedaneum darunter und einem aufgeschlagenen Codex mit folgender Inschrift:

+εἶπεν ὁ Κ(ύριος) / ἐγώ εἰμι / ἡ θύρα τῶν / προβάτων / δι' ἐμοῦ / ἐάν τις / εἰσέλθη / εἰσελεύσετ(αι) / κ(αὶ) ἐξελεύσετ(αι) / κ(αὶ) νομὴν / εὑρήσει / (vgl. Andreades, *Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σωφίας A* [1907] 176 u. Taf. M'): also eine etwas veränderte und verkürzte Fassung von Johannes 10,7–10: es ist interessant, daß bei diesem Türsegen *σωθήσεται* (er wird gerettet werden) weggelassen ist, so daß eigentlich *εἰσέλθη* sinnlos wird. Doch blieb es wohl stehen, um gerade die sakrale Funktion der Tür, als Eingang zum Reiche Christi, wo der Aus- und Eingehende Weide finden wird, zu betonen; *σωθήσεται* muß jedoch wegfallen, da man es doch wohl als Eschaton verstand, was bei der Kirchentür fehl am Platze war.

Wenn man über der Kaisertür der justinianischen Sophienkirche, also ungefähr 100 Jahre nach dem auf Joh. 10 beruhenden Hirtenmosaik in Ravenna, Joh. 10,7–10 anbringen ließ, deutet es darauf, daß dieser Brauch allgemeiner und wahrscheinlich vor dem Bau des ravennatischen Mausoleums schon in der Oikumene, zumindest in einem mit Byzanz verbundenen Kreis, verbreitet war. Da die Hirtenparabel aber für einen ‚Türsegen' oder ein Zeichen für den Eintritt in Christi Reich geradezu wie geschaffen erscheint, liegt eine allgemeine Verbreitung anzunehmen am nächsten.

Patristische Deutung

Für das Mosaik im Mausoleum erscheint weniger wichtig die ältere Exegese der biblischen Texte, die bei Kempf 42 ff. für das 1. bis 3. Jh. zusammengestellt sind (zur allgemeinen Bedeutung des Motivs als sepulkrales in der älteren Grabeskunst vgl. J. Quasten, in: Miscellanea G. Mercati 1 [1946] 373 ff., sowie Klauser, JbAC. 1 [1958] 37 ff.).

Die Exegese bei Augustin. comm. in Joh. 46,2 ff., PL. 35,1728 f. (die Übersetzung im Text nach BKV. 11, Augustin, 5,266 ff.): *Quid est enim ostium? Qua intramus. Quis est ostiarius? Qui aperit. Quis ergo se aperit, nisi qui seipsum exponit?* (PL. 35,1729); *ovis nempe sub pastore est, tamen ille pastor est et ovis ... Ubi est ovis? Interroga prophetam: Sic ut ovis ad immolandum ductus est. Interroga amicum sponsi: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi.* (PL. 35,1728); *Solemus videre pastores sedere supra petram, et inde commissa sibi pecora custodire: utique*

melior pastor quam petra, super quam sedet pastor; et tamen Christus et pastor et petra. Totum hoc secundum similitudinem. Proprietatem autem si quaeras a me; In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. (PL. 35,1729).

Für die Vorstellungen erscheint besonders wichtig die Stelle: „Wir sehen häufig die Hirten auf einem Felsen sitzen und von da die ihnen anvertraute Herde bewachen." Eine solche Beobachtung entspricht gänzlich dem Hirtenbild des Mausoleums und seinen Vorgängern. Es erhebt sich in diesem Fall folglich die Frage, ob Augustin sich nicht eher ein ähnliches Hirtenbild, das er einmal gesehen, erinnernd vorgestellt hat, es mit der täglichen Realität verbindend, als daß diese seine Beschreibung auf wirklicher Naturbeobachtung beruhte.

Auf einen höchst wichtigen Zug in der Interpretation von Joh. 10 weist sodann Petr. Chrysol. serm. 40 (= PL. 52,314; Übersetzung im Text nach BKV. 43, Petrus Chrysologus 229 f.):

Sic bonus pastor pro ovibus cum posuit animam, non amisit; et oves taliter tenuit, non reliquit; nec destituit oves taliter sed invitavit, quas per mortales campos, per iter mortis, vitalia vocavit et perduxit ad pascua. Sed dicit aliquis. Quando haec erunt? Ecce interim oves, id est apostoli, prophetae, martyres et confessores jacent sepulti: discerpti toto sparguntur in orbe, involuti sanguine, tetris clauduntur sepulcris. Et quis dubitat quod resurgant, vivant, regnent occisi martyres, quando Christus illis resurrexit, vivit et regnat occisus? Audi vocem pastoris hujus: „Oves meae vocem meam audiunt et sequuntur me." Necesse est ut quae sunt ad mortem secutae, sequantur ad vitam; quae ad contumeliam comitatae sunt, comitentur ad honorem; et sint participes gloriae, quae passionis participes exstiterunt. „Ubi sum", inquit, „ego, ibi erit et minister meus (Joh. 12)." Ubi? Utique super coelos, ubi Christus est ad dexteram Dei sedens. Homo, non te turbet fides, spes te longior non fatiget: quia certa tibi res est, quae in ipso tibi rerum servatur auctore. „Mortui," inquit, „estis, et vita vestra abscondita est cum Christo in Deo; cum autem apparuerit Christus vita vestra, tunc et vos cum illo apparebitis in gloria (Col. 3)."

Es könnte ein Hinweis darauf sein, daß der Hirt zugleich auch den Charakter eines Einführenden in Bezug auf die Erscheinung des eschatologischen Kreuzes in dem Vierungsgewölbe hat. – Für die Worte *ecce oves, id est apostoli, prophetae, martyres et confessores* erscheinen als interesssante bildliche Parallele die Apostel mit Lämmern auf dem Sarkophag Lat. 177 (Wilpert, Sarcofagi 1 Abb. 26. 46; Repertorium 1 Nr. 30 Taf. 10), des weiteren der Lämmerfries von der Fassade der Theodosianischen Sophienkirche (Schneider, Grabung Taf. 17). – Über die dem Guten Hirten gegebene sepulkrale Bedeutung (vgl. Bd. 1, S. 161 f.). Die Deutung der Landschaft als Paradies, weil Palmen vorhanden, bei Gerke (Zeitschr. Neutest. Wiss. 33 [1934] 168) ist wohl nicht richtig, da es sich um Zwergpalmen und nicht die typischen Paradiesespalmen handelt (Taf. 10. 11); die der Tradition angehörige Hirtenlandschaft ist als der übliche locus amoenus gegeben, ohne ausgesprochen auf den Charakter als Paradies weisende Züge.

Ikonographische Zusammenhänge

Die zwanglose, gleichsam zufällige Komposition der bukolischen Szenen ist besonders gut an den Sarkophagen des 3. Jh. zu beobachten. Fast nie sitzt der Hirt in der Mitte, die Tiere verteilen sich unregelmäßig, z. T. übereinander gestaffelt, über die Bildfläche; der Hirt steht oder sitzt meist seitlich. Zum sitzenden Hirten gehört der Felsblock; fast immer ist er im Profil gegeben, kost häufig mit der Rechten ein Herdentier oder den Hund, den er mitunter füttert; er hält dabei in der anderen Hand den Hirtenstab, das pedum: dieser Typus des sitzenden Hirten kehrt bis zum Ende des 3. Jh. immer wieder (vgl. das Fragment eines Sarkophag-Deckels im Thermen-Museum in Rom, Wilpert, Sarcofagi Taf. 47,3, mit einem Hund, den er füttert, ebenso auf dem christlichen Sarkophag der Hertophile im Thermen-Museum, Wilpert, Sarcofagi Taf. 53,3; Repertorium 1 Nr. 778 Taf. 124, und einem Deckelfragment im Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 127, Amelung, Die Skulpturen des Vatican. Museums [1903] 1 Taf. 42: Hirt links, den Hund kosend; Sarkophagfront, Ostia, G. Calza, La Necropoli del porto di Roma nell'Isola sacra [1940] Abb. 117. 119; Repertorium 1 Nr. 1038 Taf. 166, Hirt links, Schaf kosend).

Auch der stehende, sich auf das Pedum stützende Hirte koste gelegentlich ein Tier (vgl. Deckel in der Galleria Lapidaria Vaticana, Wilpert, Sarcofagi Taf. 46,2, oder die Tiere blicken zu ihm auf, vgl. Fragment in S. Callisto, Wilpert, Sarcofagi Taf. 48,3). Beide Hirtentypen werden von der christlichen Kunst für Christus den Hirten übernommen.

Die wohl älteste bekannte zentrale Hirtenkomposition befindet sich auf dem Sarkophag-Deckel Stroganov, jetzt im Metropolitan-Museum zu New York, wo Christus der Hirt nach Matth. 25 die Schafe von den Ziegenböcken scheidend dargestellt ist (vgl. Wilpert, Sarcofagi Taf. 83,1; Gerke, Zeitschr. Neutest. Wiss. 33 [1934] 164. 192, mit Zweifeln am christlichen Charakter; Simon, Actes 5e Congr. Int. Archéol. Chrét. 1954 [1957] 314, zuletzt am ausführlichsten bei Brenk 38 f. Abb. 1; wohl Ende 3. Jh.): hier erscheint

Christus als Hirt das erste Mal nicht im Hirtenkostüm, sondern in Tunica und Pallium. Doch das Antlitz hat nicht die typischen Züge des jugendlichen Christus, sondern es sind die des reiferen ‚Philosophen', worauf des weiteren das Gewand und das Rollenbündel rechts weisen; durch die verschiedene Anzahl der Herdentiere rechts und links ist eine wirkliche Symmetrie vermieden.

Eine besondere Stellung hat das Hirtenbild in der Domitillakatakombe in Rom (Wilpert, Pitture delle Catacombe Taf. 121. 122,2, danach Mesnard, RivAC. 5 [1928] 310 Abb. 2). Ein ähnliches Kompositions-Schema dürfte zu den Vorstufen des ravennatischen Mosaiks gehören, was Gerke (Christusmosaik 14 f. m. Abb. 12, wo weitere Hirtenbilder der Katakomben usw., aber nicht auf den Sarkophagen zusammengestellt sind) praktisch ablehnt. Der Hirt sitzt auf einem, sich über den sonst ebenen Boden erhebenden Felsblock, leicht schräg nach links gerichtet, doch nach rechts blickend; in der Rechten eine Syrinx, der linke Arm auf den Hirtenstab gestützt. Dahinter silhouettenartige Hügellandschaft, in der einige zwergpalmenartige Pflanzen wachsen, ganz ähnlich denen im ravennatischen Hirtenmosaik; sie faßt je ein Baum links und rechts abschließend ein. Rechts und links vom Hirten befinden sich je zwei gehörnte oder ungehörnte Schafe, von denen das linke nächste zu ihm aufblickt, während das rechte weidet. Die Tiere bewegen sich in verschiedener Weise und sind so verteilt, daß eine wirkliche Symmetrie nicht aufkommt und die Szene den zwanglosen Charakter des Hirtenidylls annimmt. Der Hirt trägt Ärmeltunica, Schulterkragen und Kniestrümpfe, also die normale Hirtentracht: nichts zeichnet ihn vor den gewöhnlichen Hirten aus, nichts deutet an, daß der Hirt Christus sei. Denn das jugendliche Haupt hat kurzes Haar, die typische Haartracht des jungen Hirten, nicht aber die des jugendlichen Christus. Es handelt sich also um eine Komposition ganz in der Tradition der ‚hellenistischen' bukolischen Szenen, wie sie ebenso auf den Sarkophagen weiterlebt. Wenn auch in dem Fresko in der Domitillakatakombe einige Ansätze vorhanden sind, die im ravennatischen Mosaik voll entwickelt erscheinen, so ist die Ansicht irrig, das Mosaik sei abhängig vom römischen Fresko (wie es Mesnard, RivAC. 5 [1928] 307 ff. behauptete, ihm folgend Bovini, Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter [1953] 79). Entscheidend für die Kunst der Mitte des 5. Jh. ist ja gerade das, was sich gegenüber der Stufe des 4. Jh., dem das Fresko angehört, ikonographisch wie stilistisch so tief verändert hat und was bereits von Weigand (B. Z. 31 [1931] 112 f.) und Gerke (Zeitschr. Neutest. Wiss. 33 [1934] 167) sowie Chr. R. Morey (Early Christian Art 159) gültig festgestellt worden ist.

Weiter führte der der theodosianischen Zeit angehörige Lämmer-Apostelsarkophag (Lat. 177) im Museo Pio Cristiano des Vatikan (Wilpert, Sarcofagi 1 Abb. 26. 46 = Repertorium 1 Nr. 30 Taf. 10; dazu Gerke, Zeitschr. Neutest. Wiss. 33 [1934] 167 ff.): Christus der Hirt zwischen je sechs Aposteln, vor denen je sechs Lämmer stehen und die damit als Allegorien der Apostel erscheinen (für den Sinn aufschlußreich Petr. Chrysol. serm. 40, vgl. S. 72). Gleichnishaft steht an den Enden je ein schafkosender Hirt mit dem allgemeinen Gesichtstypus eines Jünglings. Der Christus, dessen Antlitz den Typus des jugendlichen Erlösers zeigt, trägt hier dieselbe Hirtentracht wie die seitlichen Hirten, wohl ein längeres Pedum (was aber durch restauri nicht mehr sicher zu entscheiden ist) und kost mit der Rechten ein Schaf an der Schnauze nach dem herkömmlichen Hirten-Typus. Alle die für die Christusdarstellungen des 4. Jh. charakteristischen Züge geben einen evidenten Kontrast zu den traditionellen Hirtengestalten und unterscheiden die Gestalt hier von dem gewöhnlichen Hirten, ebenso wie auf der Rückseite des Pariser Stadttorsarkophags im Konservatorenpalast in Rom (vgl. Wilpert, Sarcofagi Taf. 82,4 = Repertorium 1 Nr. 829 Taf. 133. Bovini, Musei Capitolini [1952] Nr. 23 Taf. 6. Gerke, Zeitschr. Neutest. Wiss. 33 [1934] 167. 175, wo die Möglichkeit erwogen wird, die Lämmer zu Seiten Christi, deren eines er wieder an der Schnauze kost, als Petrus und Paulus zu deuten): Tracht und Haltung gehören ganz der Tradition des stehenden Hirten an, nur Gesicht und Haartracht bezeichnen die Gestalt klar als Christus. Diese beiden Sarkophage bezeichnen einen wichtigen Abschnitt: innerhalb des traditionellen Hirtenidylls erhält der zentrale Hirt Züge, die ihn als Christus bezeichnen.

Wahrscheinlich gehören ebenfalls dem Ende des 4. Jh. jene Mosaiken mit Hirtenszenen über den Trompen der Kuppel des Baptisteriums von Neapel an, denen Ps. 23 und 42 zugrunde liegt (Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 36–38. Berchem-Clouzot 105 ff. Abb. 120 f., Maier Taf. 6. 8. 11. 12): hier erscheint neben dem stehenden Hirten, der sich auf den Stab stützt (ähnlich wie z. B. auf einem Sarkophagfragment vom Ende des 3. Jh. in S. Callisto an der Via Appia, vgl. Wilpert, Sarcofagi Taf. 48,3; hierfür wichtig ist die Zentralkomposition in dem Fresko des 4. Jh. in der Callixt-Katakombe, vgl. Wilpert, Pitture delle catacombe Taf. 236, wo der Hirt von zwei gegenständigen Schafen flankiert ist, dann zu jeder Seite am Quell trinkende folgen, d. h. hier mit der Hirtensymbolik des Refrigerium verbunden ist), der sitzende jugendliche Hirte nicht mehr in der Hirtentracht, sondern in einer Ärmeltunica mit breiten Streifen; in ihrer Größe unproportioniert zu seinen Seiten je ein Lamm, oder die trinkenden

Hirsche, wobei letzteres Bild zweifellos auf Ps. 23,2 weist, was fast nie dargestellt wird und wo es heißt: „Er [der Herr als Hirte] weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zu frischem Wasser." Daher steht hier auch der Hirt –, allerdings sind nicht Lämmer, sondern die Hirsche dargestellt. Diese Tatsache erklärt sich wohl am besten dadurch, daß das Tränken der durstigen Seele, durch Hirsche, nach Ps. 42 dargestellt wurde, man also die Hirsche der dürstenden, sich erquickenden Seele gleichsetzte und daher auch bei einer Illustration von Ps. 23,2 verwendete, um eben gerade diesen Vers des Psalms deutlich zu machen.

Auch in diesen Szenen ist ein wirklicher Hirt dargestellt, der jedoch Christus bedeutet. Es ist noch nicht der himmlische König als Hirt wie in Ravenna: also eine letzte Stufe vor der Umwandlung des Hirtenidylls in eine hieratische Darstellung des königlichen Himmelshirten. Dagegen lehnt Gerke (Christusmosaik 16 ff.) ab, daß hier Christus ‚der Hirt' dargestellt sei: es handle sich dagegen um ‚Christus Victor', um keinen anderen als den auf Löwe und Schlange Tretenden (S. 57 f.) und den mit Stabkreuz und Codex in der Apsis von S. Michele in Africisco (Bd. 1, Abb. 213): eine sinnlose Verquickung, denn ein königlicher Christus ist natürlich, auch als ‚Hirte', immer *victor;* aber es ist unerläßlich, die geprägten Typen, vor allem in ihrer besonderen Bedeutung, auseinanderzuhalten (zum Werden des Christustypus vgl. auch Kollwitz, RAC. 3, s. v. Christusbild, 2. Hirte Sp. 11 ff. – Der Hirt ist gleich Apollo, schon bei Crowe – Cavalcaselle 1,31 [Apollo Musagetes], sowie bei Anthony 88 [Classical Apollo]).

Aber die eigentlichen Wurzeln des Christustypus, zumindest was die gesamte Haltung, einschließlich das Sitzen auf dem Felsen betrifft, werden im Orpheusbilde liegen. Schon G. de Francovich hat in unserem Zusammenhang auf ein in Beirut gefundenes Mosaik des 4. Jh. hingewiesen, wo der Gute Hirt als Orpheus dargestellt sei (FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 37 mit Anm. 71, Hinweis auf M. Chéhab, in Actes VIe Congr. Int. Ét. Byz. [1952] 2,89 ff.; das im Museum von Beirut ausgestellte Mosaik zeigt jedoch geringere Verwandtschaft mit dem ravennatischen Hirtenmosaik wie die im folgenden genannten Beispiele des reinen Orpheus).

Für die Entwicklung ist dabei das in die 1. Hälfte des 4. Jh. zu datierende Orpheusmosaik von Blanzy-lès-Fismes wichtig (vgl. H. Stern, Gallia 13 [1955] 41 ff.; Receuil Général des Mosaiques de la Gaule 1,1 [1957] 50 ff. Taf. 23–25), wo wohl Orpheus-Christus, der bereits als Insignie die Purpurchlamys trägt, streng in der Mitte, Bewegung der Hände und Wendung des Kopfes sowie Richtung des Blickes wie beim Hirten in Ravenna kontraponierend, die Tiere jedoch verschieden in Zahl und Stellung eine rigorose Symmetrie noch nicht erscheinen lassen.

Doch wesentlich näher führt an das ravennatische Mosaik der Orpheus in einem Mosaik aus Adana im Museum von Adana (L. Budde, Antike Mosaiken in Kilikien 2 [1972] 20 ff. Abb. 5–8), das Budde in einen Spielraum von der 2. Hälfte des 3. Jh. bis in etwa konstantinische Zeit datiert, während Kitzinger (Art Bull. 55 [1973] 142) später zu datieren vorschlägt: es dürfte um die Mitte des 4. Jh. entstanden sein. Hier sitzt Orpheus nicht wie in dem vorher genannten Mosaik von Blanzy-lès-Fismes auf einer Bank, sondern auf einem isolierten Felsblock. Die gesamte Haltung entspricht dem ravennatischen Christus: Kopf und Blick, vor allem die Beine. Anders sind Arme und Hand, was sich aus den verschiedenen Personen und ihrem Tun ergibt: Orpheus hält in der Linken die Lyra mit angewinkeltem Arm, wie Christus in Ravenna. Die Rechte des Orpheus schickt sich, nach rechts gerichtet, zum Spiel an, greift also über den Körper, so wie in Ravenna die Rechte das links von Christus stehende Schaf kost. Es ist derselbe Kontrapost von Handlung, Haltung und Blick, was nicht zufällig ist, worauf noch gewisse kleine Einzelheiten weisen: etwa der Halsausschnitt oder im Schoß jeweils das von links nach rechts fallende Gewand (was sonst, bis auf den mittleren Streifen der Ärmeltunica in Adana natürlich ganz anders ist). Was hier geschah, könnte man folgendermaßen ausdrücken: eine auf dem Felsen sitzende Orpheusgestalt erhielt die goldene Tunica und einen Purpurmantel, man änderte das Haar und fügte den Nimbus hinzu, schließlich gab man ihr in die Linke anstelle der Lyra das Kreuz, dabei den rechten Arm großartig im Kontrapost zum Unterkörper am Kreuzesstab hochführend, und die rechte Hand ist in derselben Richtung nicht zum Spiel geführt, sondern kost das dabeistehende Lamm. Damit hat man zugleich die Grundbedeutung der Gestalt entscheidend geändert: während Orpheus völlig ohne Kontakt mit den lauschenden Tieren bleibt, erweist Christus, als der Hirt, einem seiner Schafe seine Zuneigung.

Es scheint in der Tat sich hier beim Modell der ravennatischen Hirtenfigur, für die wir ja keinen wirklichen Vorgänger unter den Hirtengestalten finden konnten, nicht um einen Hirten, sondern um eine Orpheusgestalt gehandelt zu haben. Sicherlich wird nicht der Orpheus von Adana das direkte, selbst nicht das indirekte Vorbild sein: hier liegen zweifellos wieder Musterbücher, Vorlagen, zugrunde, die man umgestaltete und gleich Versatzstücken in andere Kompositionen einsetzte. Wann das geschehen ist, wird schwer auszumachen sein: möglich wäre es jedenfalls, daß der spezielle Bildvorwurf bereits im 4. Jh. entstand und das ravennatische Mosaik bereits einen

christlichen Vorgänger hatte. Aber auch die Möglichkeit, daß es sich um eine originale Schöpfung – aus veränderten Versatzstücken – handelt, ist nicht von vornherein auszuschließen. Solche Vorgänge können überall stattgefunden haben, zumal in einer Hauptstadt, wenn sie auch zur Zeit der Entstehung des Mosaiks noch ohne eine bedeutende eigene künstlerische Tradition gewesen sein wird.

Für die vordere Felsstufe gehen die Vorstufen bis in den späten Hellenismus zurück; es handelt sich um ein altes Requisit, in der Spätantike um ein ‚klassisches' Element in der Landschaftsdarstellung, nicht erst der mittelkaiserzeitlichen Mosaikkunst (wie Kollwitz meinte Atti Int. Congr. Archeol. Crist. Ravenna 1962 [1965] 398, der Recht hat, wenn er vom Bildraum-Aufbau aus Versatzstücken spricht. Bekannteste ältere Beispiele: bereits auf einem Emblema-Mosaik aus Pompei in Neapel, vgl. u. a. bei Berchem-Clouzot XI Abb. 1, Pernice 6 Taf. 57,1. 58. 59, zugleich für die gleichsam spärliche Vegetation in den Felsen). Eine solche, wenn auch etwas weniger ausgeprägte, zerklüftete Felsstufe im Vordergrund erscheint sodann in der christlichen Kunst im Mosaik der Himmelfahrt des Elias in S. Aquilino an S. Lorenzo in Mailand (vgl. Calderini-Chierici-Cecchelli Taf. 94), später sodann wieder in den Presbyteriums-Mosaiken von S. Vitale (Taf. 332–335).

B. LAURENTIUS-MOSAIK

Die Deutung auf Laurentius ist die älteste und richtige (bereits bei Garrucci 4,41. De Rossi, BAC. 4. Ser. 1 [1882] 166 ff. Barbier de Montault 26 ff.; grundlegend des weiteren Dütschke 265 ff. Weitere Lit. bei Kurth 60 f. Toesca 1,181 f. Grabar, Martyrium 2,35 f. P. Courcelle, Cah. archéol. 3[1948] 29 ff. Bovini, Il cosiddetto mausoleo 45 ff. de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 17. Lassus, Cah. archéol. 16 [1966] 5 ff.). Die Beweisführung dagegen, daß nicht Laurentius, sondern Christus oder das Jüngste Gericht dargestellt sei, ging vor allem davon aus (z. B. zuletzt bei Seston, Cah. archéol. 1 [1945] 37 ff. sowie bei Zovatto, Il mausoleo di Galla Placidia [1968] 95 ff. mit der vorausgehenden entsprechenden Lit.), daß der Gegenstand in der Mitte des Bildes nicht ein Rost sei, da er Räder habe. Courcelle a. O. gelang es nun, gerade auf den antiken Brauch des fahrbaren Rostes, der also mit Rädern versehen war, hinzuweisen, was sich eindeutig aus einer Stelle bei Pseudo-Fulgentius (S. 76) ergibt: *graticula habebat rotas flammeas,* während Seston den Rost als fahrbaren Brandopfer-Altar für die Sünder gedeutet hatte, nach einer Stelle bei Ephrem dem Syrer (Bovini, Il cosiddetto mausoleo 47 ff., hat die Literatur der als irrig erwiesenen Hypothesen zusammengestellt; es sind nachzutragen: Strzygowski, Oriens Christ. 2. Ser. 5 [1915] 93; Ch. Diehl, Ravenna 30: Verbrennung eines haeretischen Buches; ähnlich Antoniades, Mnemosyne 3 [1935] 219 ff.: Verbrennung eines haeretischen Buches durch „un de ces diacres ordonnés à un âge mûr . . ." Cabrol-Leclerq, DACL. 2,894: Paulus, der haeretische Bücher verbrennt).

Für das Verständnis der Figur des Märtyrers Laurentius sind vor allem folgende patristische Stellen wichtig: auf Prudent. peristeph. 2, berief sich Schultze (209) in Bezug auf das Mosaik (berechtigte Kritik daran bei Dütschke 269 f.). – Ambros. de officiis 1,205–207 (PL. 16,90 ff. = BKV. 32, Ambros. 3,109 ff.), Augustin. in Joh. 27,12 (PL. 35,1621 = BKV. 11 Augustin 5,55 f.), Leon. Magn. serm. 85 (PL. 54,434 ff. = BKV. 55 Leo d. Gr. 2,255 ff.), Ps. Fulgent. serm. 60 (PL. 65,930 f.). Für das Martyrium auf dem Rost vgl. zusammenfassend P. Franchi de' Cavallieri (Röm. Quartalschr. 14 [1909] 159 ff.). Kaum kann man Hinweise auf das Mosaik entnehmen aus Petr. Chrys. serm. 135 (PL. 52,565 ff.); außerdem ist hier die Urheberschaft des ravennatischen Bischofs angefochten (vgl. Schanz 4,1,50).

Zur Rolle des Feuers als reinigendes Element, vgl. Ambros. Exam. 4,9. 10 (PL. 14,204 f. = BKV. 17 Ambros. 1,138 ff.); Ambros. Comm. in Luc. 2,82; 7,131 f. (PL. 15,1664 f. 1821 f. = BKV. 21 Ambros. 2,102 f. 396 f.); Augustin. de fide et operibus 1. 2 (PL. 40,197 f. = BKV. 49 Augustin 8,316 f.).

Die Frage, ob der Heilige auf den Rost zugehend dargestellt ist, nämlich um das Martyrium zu erleiden, oder ob sich der Rost nur als ein Attribut neben ihm befindet, behandelt vor allem Grabar (Martyrium 2,35 f.): das Stabkreuz, als Allusion auf die Wiederholung von Christi Opfer durch den Märtyrer, und die Evangelien im Schrank hätten ausschließlich symbolischen Sinn („les livres des évangiles évoquent les textes de la doctrine sur la vérité de laquelle saint Laurent porta le „témoignage" qui les conduisit au supplice: evangelium Christi unde martyres fiunt", Cyprien ep. 38, Hartel 580 f., welche Stelle bereits Garrucci 4,41 mit dem Bilde verband, ohne daß es Grabar erwähnt: das Zitat erscheint dann in demselben Zusammenhang wieder bei Bovini, Il cosiddetto mausoleo 51, ohne Hinweis auf Garrucci oder Grabar, so daß dann Nordström 16 Anm. 8, Bovini als Nachweis, also als den ersten Verwender des Cyprian-Zitates in Bezug auf das Laurentius-Bild, angibt!). Dagegen repräsentiere nach Grabar der Rost, auf den der Heilige zuschreite, den Ort „de l'événement historique du supplice." Damit ergäbe sich also eine eigentümliche Kombination des Realen und Symbolischen, von „l'image et le commentaire". Im Gegensatz dazu erkannte bereits Dütschke 268 den rein ‚symbolischen' Sinn, ebenso Nordström 16 („. . . die drei Teile des Mosaiks ziemlich additiv zusammengefügt sind

und gar keine realistische historische Darstellung geben wollen."), des weiteren erklärt Courcelle (Cah. archéol. 3 [1948] 39) den ‚symbolischen' Sinn des Rostes, indem die Attribute sinngemäß miteinander und dem Märtyrer verbunden werden: „la mosaique, lue de droite à gauche, suggère donc l'idée que le martyr, par le véhicule du gril, s'achemine vers l'accomplissement de la promesse."

Gegen eine realistische Darstellung spricht auch die so gänzlich verschiedene Bildtradition, in welcher das Martyrium selbst erzählt wird (vgl. S. 78 f.): der Rost ist Attribut ebenso wie der Evangelienschrank. Die Darstellung geht aus dem Einzelbilde hervor, dem zwei bedeutungsvolle Attribute zugefügt werden: das *testamentum Christi* und das *testamentum* des eigenen Todes im Glauben an Christus.

Die Frage, welches Buch Laurentius in der Linken hält, zuletzt diskutiert von Nordström (16 m. Lit.): wohl ein liturgisches Buch, ein Evangeliar oder ein Psalterium, vielleicht selbst ein Evangelium, trotz derjenigen im Schranke, da eine realistische Darstellung nicht vorliege: in der Tat ist der ‚Titel' des Buches nicht zu bestimmen, über die Wahrscheinlichkeit hinaus, daß es sich um einen heiligen, wohl zugleich liturgisch verwendeten Text handelt. Letztlich könnte dieser Codex aber nochmals auch als ein *‚testamentum'* in doppeltem Sinne aufgefaßt werden. Gagé (130 Anm. 1) vermutet keinen determinierten Text, sondern allgemeine *scriptura*.

Im allgemeinen wird das Bild mit der Weihe des Baues an den hl. Laurentius in Verbindung gebracht (so zuletzt Bovini, Il cosiddetto mausoleo 19 f. 51 m. Lit. dazu; hier S. 63). Dagegen kann angeführt werden, daß im Falle der Verwendung als Mausoleum das Laurentiusbild im Zyklus einen paradigmatischen Wert besitzen könnte, als Zeugnis des Martyriums, des Nacheiferns also von Christi Opfer, zugleich jedoch als Zeugnis der Rettung, analog der Rettung der drei Jünglinge im Feuerofen, so wie die Verbindung des letzteren Ereignisses mit dem Martyrium des Laurentius bei Pseudo-Fulgentius begegnet (serm. 60 = PL. 65,930 f.), das wir hier auch in Hinblick auf andere Züge des Bildes auszugsweise wiedergeben (Kreuz, *testamentum, ignis, graticula): Qui beati Laurentii martyrium celebramus, tropaeum ejus jucunda cervice portemus. Super labara fulget terreni regis triumphus martyris confessoris. Non enim in triumpho ejus fulgent margaritae et gemmae, sed coruscant caeci videntes, et satiati panibus indigentes. O labarum dominicae crucis, quem portabat cervicibus suis, et imponebat oculis clausis, portas aperiens caecitatis. Labarum enim non gemmis infixis pannum habebat purpureum, sed cum vulneribus Salvatoris in sanguine . . . pretiosum. . . . Imponitur et ipse in refrigeriosum lectum craticulae, et Hippolytum dimittit haeredem. Tradidit ei gemmas carbonum, et oculos apertos caecorum: ut de contemptu tormentorum et ipse sibi haeres faceret ornamentum. O margaritae prunarum, quibus Laurentii viscera decorentur! Ignes anhelabant, et gemmae micabant, ac martyris membra fulgebant. Regulae illae craticulae flammantis calami erant linguae martyris testamentum scribentis, quibus calamus, et impio judicanti minabatur gehenna, et Hippolyto sequenti scribebatur corona. Stridebant scintillae ignis crepantibus flammis, et gemebant ministri persecutoris, quia gaudebant angeli Salvatoris. Ipsi cum persecuti sunt resurgentem, quem praecessuri sunt pauperes a craticula venientem. De craticula deduxerunt ad urbem Romam. De sepulcro deducunt ad patriam sempiternam. Occurret illi Christus Dominus in aere, qui eum adjuvit in igne; quia ipse cum tribus pueris in fornace dignatus est apparere (Dan. 3,92). Dabit carrucam nubis, post craticulam ignis ardentis. Craticula habebat rotas flammeas; nubes habebunt amoenas guttas et frigidas pluvias: ut sicut in lectulo craticulae gaudens in Domini pace dormivit,* . . . Dieser Passus enthält auch die vielleicht beste Erklärung für den flammenden Rost im Bilde und dessen allegorischen und nicht realistisch-abbildenden Sinn: *Regulae illae craticulae flammantis calami erant lingua martyris testamentum scribentis.* Weniger wahrscheinlich ist es andererseits, daß Laurentius als *intercessor* (Nordström 24 ff., Mirković, Die Mosaike des Galla Placidia Mausoleums 13. 32) für die im Mausoleum Bestatteten dargestellt ist: man würde in diesem Falle eine andere Haltung des Heiligen, nämlich als Oranten erwarten, worin der Vorgang der Interzession unmittelbar zum Ausdruck käme; man vergleiche dazu die zweifellos als *intercessor* zu deutende Oranten-Gestalt des Apollinaris in Classe (Bd. 1,268; Taf. 389). – Leo d. Gr. serm. 85,4 (PL. 54,437 = BKV. 55, Leo 2,258) sagt in Bezug auf diese Frage: „Fest vertrauen wir darauf, daß uns dieser Märtyrer [Laurentius] allezeit seine Fürbitte und seinen Beistand angedeihen läßt." Damit ist nur der Charakter des Märtyrers als *intercessor* im allgemeinen hervorgehoben, ohne daß diese Eigenschaft etwas für die Interpretation des Mosaiks ausgibt. Leo d. Gr. hat in derselben Stelle aber auch auf den Märtyrer als Beispiel hingewiesen: „Darum soll uns der hl. Laurentius mit dem Geiste seiner Liebe stärken und mit der Ausdauer seines unerschütterlichen Glaubens rüsten, damit wir alle Versuchungen siegreich bestehen können durch unseren Herrn Jesus Christus . . .". Gerade diese Seite dürfte für den Sinn der Heiligendarstellung im Mausoleum nicht ohne Wichtigkeit gewesen sein. – Nach Gagé (130) ist Laurentius Gegenstück zum Guten Hirten und man habe in ihm vor allem die heroische Treue des Diakons gegenüber seiner priesterlichen Pflicht gefeiert.

Daß die Darstellung des Schrankes mit den Evangelien ein Hinweis sei auf die Funktion des Laurentius als Diakon, als Verwalter und Leser der Evangelien, vermutete schon Dütschke 272, sodann Zeiller (Comptes Rendus Ac. Inscr. Belles-Lett. [1934] 52, nach Hieron. ep. 147 = PL. 22,1200) sowie Nordström (16 f. m. Lit.), mit der Vermutung, daß die Evangelien auf die Taufzeremonie der apertio aurium und der dabei den Diakonen vorbehaltenen Evangelien-Lesung hinweisen sollten. – Laurentius als Verwalter der Sakramente bei Leon. Magn. serm. 85,2 (PL. 54,436 = BKV. 55, Leo d. Gr. 2,256). – Daß aber nur die vier Evangelien im Schranke liegen, der ja auch die anderen liturgischen Bücher, zumindest die Episteln, hätte enthalten müssen, weiterhin, daß der Name der Evangelien beigeschrieben ist, weist mit Sicherheit auf die allegorische Bedeutung als Zeugnis Christi, als *testamentum*, ja Christus selbst im geistigen Sinne. So auch schon bei Cyprian. ep. 38 (Hartel 580 f., vgl. hier S. 75): *evangelium Christi legere unde martyres fiunt*. Der Schrank bildet daher das Gegenstück zur Gestalt des Heiligen; zwischen beiden der Rost als das Werkzeug des Martyriums, des Zeugnisses für Christus. Die reale Bedeutung des Attributes, das den Diakon als den Bewahrer der liturgischen Bücher ausweist, ist Anlaß zur allegorischen Bedeutung, dem eigentlichen Sinn der Darstellung.

Für den Schrank mit den Evangelien selbst (vgl. Birt 261 ff. Abb. 170. E. G. Budde, Armarium und *κιβωτός* [1940] 23 f. Nr. 24, bes. Wendel, Der antike Bücherschrank, Nachr. Akad. Wiss. Göttingen phil.-hist. Kl. 1943 Nr. 7 [1943] 278 ff.): es handelt sich um einen ‚beweglichen' Bücherschrank, keineswegs jedoch um ein normales, d. h. profanes, in Bibliotheken gebräuchliches Modell, wie es irrtümlich Gagé (130 Anm. 2) annimmt, sondern um einen typischen Schrank, in dem man in der Kirche die heiligen Schriften verwahrte und der mit seinem Front-Dreiecks-Giebel unmittelbar vom jüdischen Thora-Schrein abzuleiten ist (so auch Galling, Zeitschr. Dtsch. Palästina-Ver. 72 [1956] 171), im Gegensatz zu dem normalen Bücherschrank mit horizontalem Gesims-Abschluß; es ist also ein heiliger Schrank, ein ‚Schrein', und könnte damit seinen Prototyp gleichsam in der Bundeslade haben. Ein weiteres Beispiel eines solchen Schreines, der nur wesentlich größer ist, zeigt die Esra-Miniatur des karolingischen Cod. Amiatinus 1 der Bibl. Medicea Laurentiana in Florenz (Plut. 1,56, vgl. Budde a. O. 22 f. Nr. 23 Abb. 13 m. Lit. sowie Wendel a. O. 278 ff. Taf. 3. Garrucci 3,50). Die Miniatur geht zweifellos auf einen frühchristlichen Archetyp zurück (vgl. dazu bes. Wendel a. O.): neun Bände liegen zu je zwei in fünf Schrankfächern „der zur Zeit mit Schreibgerät belegte letzte Platz gehört dem vor dem Fußschemel des Schreibers aufgeschlagen daliegenden 10. Bande; für den 11., der sich noch in Arbeit befindet, ist kein endgültiger Platz vorgesehen." Im Schrank des Mausoleums liegen ähnlich „die vier Evangelien, zu je zwei auf zwei Fächer verteilt, und ein fünftes, offenbar dem leeren dritten Fach entnommenes Buch in den Händen des Märtyrers . . ." (Wendel; man könnte aber bei dem freien Platz auch an jenen für die Episteln denken). Denn in den antiken Schränken wurden die codices horizontal einzeln, nicht übereinander in den Fächern gelagert, während Rollen gestapelt werden konnten; das einzelne Fach hieß *nidus* (vgl. Wendel a. O. 272 ff.). – Besonders interessant ist die Anordnung der Bücher im Schrank. In jenem der Esra-Miniatur umfassen die Bände nach ihren Titeln die Bücher beider Testamente in der Reihenfolge, die Augustin de doctrina christ. 2,8,13 (PL. 34,41 = BKV. 49, Augustin. 8,58 f.) für die 6 Abteilungen des Alten und die 3 Abteilungen des Neuen vorgeschlagen hatte (vgl. Wendel a. O. 278 f. m. Lit.). Zur Anordnung der Evangelien-Codices im Schranke des Laurentius-Mosaiks erwägt Wendel (a. O. 282 f. Anm. 63) folgende Hypothesen: „Die Evangelien sind in den Schrank so eingeordnet, daß im oberen Fach links Markus und rechts Lucas, im mittelsten links Matthaeus und rechts Johannes liegen. Das ergibt eine Reihenfolge, die sonst nicht bezeugt ist, aber doch nicht zufällig sein kann. Man unterschied gern die Evangelien, die von Aposteln verfaßt sind (Matth., Joh.), von denen, die auf Apostelschüler zurückgehen: Marcus soll seinen Bericht nach Angaben des Petrus, Lucas den seinigen nach Angaben des Paulus niedergeschrieben haben. Wo die Evangelien unter diesem Gesichtspunkt geordnet werden, geht aber die Gruppe Matth.-Joh. der Gruppe Marc.-Luc. voran; so in der Liste der biblischen Bücher, die dem Codex Claromontanus der Paulusbriefe eingefügt ist. Für die Umkehrung dieser Reihenfolge in der Kirche Ravennas kann nur bestimmend gewesen sein, daß der Urheber des dort benutzten Evangelienbuches die vermittelte Autorität der Apostel Petrus und Paulus höher einschätzte als die unmittelbare der anderen Apostel. Dazu stimmt die merkwürdige Tatsache, daß Marcus und Lucas auch unter den 12 Aposteln erscheinen, deren Namen in die Henkel auf der Kuppel des Grabes Theodorichs eingemeisselt sind (vgl. Schneider, BZ. 41 [1941] 405); die Abfolge Marc.-Luc.-Matth.-Joh. ist innerhalb der Zwölferreihe allerdings nur durch Ps.-Chrys. Hom. in XII apost. zu belegen, der mit Petrus und Paulus beginnt und den Evangelisten die 7.–10. Stelle zuweist (vgl. Th. Schermann, Prophetarum vitae fabulosae [1907] 206). Jedenfalls zeigt auch die Anordnung der Evangelien an ihrem Teil, daß der Mosaikkünstler die Wirklichkeit wiedergeben wollte, wie er sie in seiner Kirche erlebte."

Da wahrscheinlich die Namen der Apostel auf den ‚Henkeln' des Decksteines am Theoderichmausoleum mittelalterlich sind (vgl. S. 219), so fällt eine wichtige Stütze für die ohnehin gesuchte Hypothese weg – denn fragwürdig ist der Grund, warum die Reihenfolge der Evangelisten als Apostel und Apostel-Schüler umgekehrt worden sei. Dagegen erscheint es verlockend zu erwägen, in wie weit nicht für die Anordnung der codices die Evangelien- oder Evangelisten-Symbolik maßgebend gewesen ist, d. h. durch die Gleichsetzung mit den Lebewesen der Vision Apc. 4,7, und zwar nach der bereits gegen die Mitte des 5. Jh. kanonisch gewordenen, heute noch gültigen. Sie erscheinen nach Apc. 4,7 in der Reihenfolge: Löwe, Kalb, Mensch, Adler, also in der Tat Marcus und Lucas, Matthaeus und Johannes. Analog scheinen die Lebewesen im Mosaik des Vierungsgewölbes in der Reihenfolge der Apokalypse angeordnet zu sein (vgl. S. 86). – Für die Deutung des Sinnes der Bücher im Schrank ist diese Tatsache wohl nicht gleichgültig: sie wiesen dann in eminentem Maße darauf, daß hier tatsächlich das *‚testamentum' Christi* gemeint ist, zugleich in seinem ganzen, auch eschatologischen, Heil verheißenden Sinn. De Francovich (FR. 3. S. 28 [79] [1959] 17) sieht in ihnen die Funktion der Überleitung zum Vierungsmosaik mit den apokalyptischen Lebewesen.

Ikonographie

Nicht nur für die Beurteilung des Sinnes (vgl. S. 76), sondern auch für die ikonographische Tradition ist entscheidend ein frühchristliches Bleimedaillon mit der Darstellung des Laurentius-Martyriums (De Rossi, BAC. 7 [1869] 33 Taf. 1 Nr. 8): es ist eine ‚historische' Darstellung, in welcher in der Mitte der Märtyrer auf dem Rost liegt und rechts der Praefekt erhöht sitzt; links der Henker. Kein einziges Element dieses Bildschemas kehrt auf dem ravennatischen Mosaik wieder. Die Bildtradition des letzteren geht dagegen auf das Bild des ‚sich praesentierenden' Heiligen zurück, eine Idealgestalt, die auf ein Bild am Grab des Heiligen am Veranus vor Rom, in dem eigentlichen Martyrium oder in seiner danebenliegenden Gedenkkirche zurückgeführt werden könnte. Aber bald wohl waren solche Bilder, vor allem in der Ausübung der privaten Frömmigkeit, weiter, über Rom hinaus verbreitet. Aber kaum darf man für das 5. Jh. bereits eine ‚Verehrung' solcher Heiligenbilder annehmen (wie bei Nordström 24); das Heiligenbild als wirkliches Andachtsbild, ‚Ikone', ist später (vgl. unsere Entgegnung BZ. 48 [1955] 410, dazu bes. Kollwitz, RQ. 48 [1953] 1 ff.): dafür sprechen Goldglasböden, die ebenfalls den Heiligen mit Stabkreuz und codex, bekleidet mit Pallium, zeigen, wie jenes in New York (Garrucci 3 Taf. 189,1; Louise Avery, Bull. Metr. Mus. 16 [1921] 170 ff.; Morey-Ferrari, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library [1959] 75 Nr. 460 Taf. 36). Sehr ähnlich ist der in der Katakombe von Albano dargestellte Typus, wo Laurentius und Petrus rechts von Christus stehen (vgl. Garrucci 2, Taf. 89,3): hier könnte es sich um den Reflex eines Bildes in der römischen Gedenkkirche handeln, ebenso bei dem Mosaik-Bild am Apsisbogen des Gedenkbaus, den Pelagius II. (579–590) über das Laurentiusgrab setzen ließ, im heutigen S. Lorenzo f. l. m. (Berchem-Clouzot 191 Abb. 242, Deichmann, Frühchristliche Kirchen Taf. 66, Matthiae Abb. 89. 91: hier wie im Mosaik des Mausoleums deutlich der kurze, dünne Backenbart, der z. B. auf dem Goldglas fraglich ist; zur Kirche vgl. Krautheimer, Corpus 2,1 ff.). Im Falle des Laurentius-Mosaiks ist die Abhängigkeit von der stadtrömischen Ikonographie nicht zu bezweifeln (vgl. dazu Mesnard, RivAC. 5 [1928] 312 f.). – Laurentius als Träger des Stabkreuzes, als römischer Protomärtyrer neben Petrus (vgl. Schäfer 67 ff.); zu ergänzen ist, daß auch Paulus als Stabkreuzträger vorkommt (vgl. E. Kitzinger, DOP. 14 [1960] 19 ff. m. Abb. 1 [Fragment einer Relief-Mensa in Dumbarton Oaks], der die Entstehung dieses Paulus-Typus inK/pel annimmt; des weiteren auf dem zweifellos ravennatischen Sarkophag des 5. Jh. in der Kathedrale zu Ferrara, M. Lawrence 8 ff. Abb. 3. 11. 14. 15. Bovini, FR. 3. Ser. 14 [65] [1954] 26 ff. Abb. 3, de Francovich, FR. 3. Ser. 26–27 [77–78] [1958] 114 Abb. 88). Zur Herkunft des Stabkreuzes, vor allem Weigand (BZ. 32 [1932] 70 f.), sowie Grabar (L'empereur 32 ff.). Der Nimbus ist das einzige Beispiel bei einem Heiligen in den Mosaiken des 5. Jh.; Wilpert (Mosaiken und Malereien 1, 102 f.) führte diese Hervorhebung gegenüber den Aposteln in der Vierung darauf zurück, daß der Heilige der „Patron der Erbauerin" gewesen sei: diese Folgerung ist jedoch keineswegs zwingend. Denn der nimbierte hl. Laurentius erscheint bereits in dem Fresko von Albano (vgl. Garrucci 2, Taf. 89,3) neben den Christus flankierenden Apostelfürsten ohne Nimbus, während das erwähnte Goldglas hinter dem Kopf des Heiligen das Christogramm zeigt, also wiederum eine Hervorhebung durch ein Christus eigenes Zeichen. Demnach dürfte der Nimbus dem ikonographischen Typus (wie das Stabkreuz) angehören, ihm hier in Ravenna eine besondere Bedeutung beizumessen, geht wohl nicht an. Dagegen scheint sich die ikonographische Abhängigkeit des Bildnisses von einer stadtrömischen Schöpfung weiter zu erhärten (Weigand, BZ. 39 [1939] 138 f. folgert irrig, daß wegen des Nimbus das Mosaik in spätere Zeit als die übrigen des Mausoleums zu datieren sei). – Die bewegte Figur des Heiligen wollte Nordström 24 ff. als Ausdruck der virtus des

Märtyrers (‚Ausdruckshandlung') erweisen, und zwar mit Hilfe von Münzbildern, bei denen entsprechend bewegten Gestalten die Legende *virtus* beigeschrieben ist; eine solche Gleichsetzung erscheint jedoch unmöglich (vgl. unsere detaillierte Entgegnung BZ. 48 [1955] 410 f. Die Unhaltbarkeit der These auch betont von de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 145): ein Bewegungsschema ist nicht Verbildlichung eines abstrakten Begriffes wie der Tugend, sondern höchstens kann die Bewegung hier Tat oder Affekte ausdrücken, welches letztere in der Tat gemeint sein könnte: nämlich eine innere (gläubige) Erregung des Märtyrers. – Zum Laurentius-Kult, vor allem in Rom, Mailand und Ravenna u. a. Nordström 17 ff.

C. HIRSCHE AM WASSER

Deutung

Als Grundlage für eine Deutung spielen wahrscheinlich mittelbar neben Ps. 42,2 noch andere Stellen eine Rolle: Apc. 22,17: „Komm, und wer es hört, soll sagen: komm. Und der Durstige soll kommen, und der es verlangt Lebenswasser umsonst empfangen", vor allem aber Apc. 21,6. „Ich bin das A und O, der Anfang und das Ende. Ich will dem Dürstenden geben von der Quelle des lebendigen Wassers umsonst. Der Sieger soll es ererben und ich will ihm Gott sein, und er soll mir Sohn sein" (es folgt darauf die Vision des Himmlischen Jerusalem).

Eine besondere Gerichtetheit des Themas auf die baptismale Symbolik vertreten Stern (Actes 5 Congr. Int. Archéol. Chrét. 1954 [1957] 383 ff.) sowie de Bruyne (352 ff.), wo eine Anzahl von Beispielen von der Darstellung der trinkenden Hirsche auf Fußboden- und Wandmosaiken in Baptisterien behandelt sind: in erster Linie wichtig das Mosaik des Baptisteriums der Basilica Urbana von Salona (Stern a. O. Abb. 4, nach Forschungen in Salona 1, Taf. 1–2), in dem Ps. 42,2 inschriftlich als titulus erscheint; auf Sarkophagen (vgl. dazu Gerke, Zeitschr. Neutest. Wiss. 33 [1934] 185, daselbst auch über die Verbindung vom Hirten und den trinkenden Hirschen, vgl. hier oben S. 73 f.) sowie in der Katakombenmalerei (Rom, SS. Marco e Marcelliano, Wilpert, Pitture delle Catacombe Taf. 150,3). – Bei den Ranken handelt es sich um ‚Rankenpflanzen', mit Blüten und Früchten: es besteht daher die Möglichkeit, daß der Ranken-(Lebens-) Baum zu beiden Seiten des Stromes (Apc. 22,2) gemeint ist, wie es J. Flemming vorschlägt (vgl. Lebensbaum 521 Nr. 1).

Ikonographie

Der Versuch, das ravennatische Bildschema unmittelbar aus der römischen Katakombenmalerei abzuleiten (Beispiel: die Hirsche am Lebenswasser in der Marcus-Marcellianus-Katakombe, Wilpert, Pitture delle Catacombe Taf. 150,3, wie es Mesnard RivAC. 5 [1928] 311 f. Abb. 4 vorschlug) ist abwegig, da Haltung der Tiere, das Motiv des Wassers und Stil völlig verschieden sind.

Die ikonographische Tradition des Bildschemas ist sehr vielfältig und weist daher auf verschiedene Wurzeln:

1. Das Motiv der Ranken, die gegenständige Tiere umschließen; gute Parallele ist das Mosaik eines Nischenbodens aus Karthago im Bardo-Museum zu Tunis, wohl aus dem 5. Jh. (Gauckler, Catalogue du Musée Alaoui [Suppl. 1910]. Mosaiques No. 175, zwei gegenständige, mehrfach eingerollte Ranken umgeben zwei gegenständige Vögel: Rebhühner? Fasanen?). Das Motiv der belebten Ranke ist besonders in der Plastik der Kaiserzeit außerordentlich verbreitet, zumal in der Architektur- und Schmuckplastik des Ostens, von der 2. Hälfte des 2. Jh. bis ins 3. Jh. (vgl. die Entwicklung mit Beispielen bei Toynbee - Ward-Perkins, Papers Brit. School Rome 18 [1950] 1 ff.; leider gibt es bisher keine entsprechende Untersuchung für die Beispiele in Malerei und Mosaik). – Für die Ranken allein sind die zwar stilistisch andersartigen in der Apsis der Vorhalle des Lateransbaptisteriums noch am ehesten zu vergleichen, z. B. auch für die rosettenartigen Blüten in den eingerollten Ranken (Wilpert, Mosaiken und Malereien 3 Taf. 1–3; Berchem-Clouzot 9 f. Abb. 12; Deichmann, Frühchristliche Kirchen Taf. 59; Matthiae Abb. 76). Ähnlichkeiten im Muster, nicht im Stil, finden sich auch in den Ranken der unteren Arkaden des Baptisteriums der Kathedrale (Taf. 88–95, vgl. dazu S. 31).

2. Die gegenständigen, trinkenden Hirsche; sie trinken meist aus einem Kantharos oder ähnlichen Gefäß (vgl. die Beispiele bei Stern a. O., sowie bei P. Underwood, DOP. 5 [1950] 51 ff., von denen genannt seien: Butrinto, L. M. Ugolini, RivAC. 11 [1934] 265 ff. m. Abb.; Salona, vgl. nebenan; Milet, Wulff, Handbuch 398 Abb. 294; Upenna, Gauckler, Bull. Archéol. du Comité [1905], CIL sowie Nouv. Archives Miss. scient. 15 [1907] 405 ff. Taf. 20 Abb. 2; Ravenna, Pignatta-Sarkophag, de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 44 Abb. 27). Häufig trinken die Hirsche aus den Paradiesesflüssen, (z. B. in Oued Ramel, Stern a. O. 381 ff. Abb. 1, sowie Gauckler, Inventaire des Mosaiques de la Gaule et de l'Afrique 2, 155 Nr. 457; auf einem Sarkophag-Deckel in S. Victor zu Marseille, Wilpert, Sarcofagi 1 Taf. 8,3, Benoit 75 Nr. 115 Taf. 48, und Deckel mit

Christus auf dem Paradiesesberg, Musée Borély, Wilpert, Sarcofagi Taf. 17,2, Benoit 73 f. Nr. 111 Taf. 43,2. Zum ganzen der Ikonographie vgl. auch Gerke, Zeitschr. Neutest. Wiss. 33 [1934] 185 f. Puech, Cah. archéol. 4 [1949] 17 ff.).

D. WEINSTOCK

Über die Aufnahme und Entwicklung in der christlichen Kunst des 4. Jh. (vgl. Gerke, Zeitschr. Neutest. Wiss. 44 [1934] 184): nicht mehr wie im 3. Jh. Weinlese, sondern Christus der Weinstock, nach dem Gleichnis bei Joh. 15. – Nicht unerwähnt bleibe gerade in unserem Zusammenhang die Ausdeutung dieser Stelle bei Augustin. de catech. 24,44 (PL. 40,341 = BKV. 49, Augustin 8,296 f.): *sed illa vitis quae per orbem terrarum ... fructuosos palmites diffundebat, tanto pullulabat amplius, quanto uberiore martyrum sanguine rigabatur.* (Der Weinstock aber, der ... seine fruchtbringenden Reben über den großen Erdkreis ausstreckte, trieb um so kräftiger, je reicher er mit Märtyrerblut begossen wurde.)

Die gelegentliche Zusammenstellung auf Sarkophagen mit dem Guten Hirten (vgl. Gerke a. O.) ist auch für die Sinngebung des ravennatischen Zyklus wichtig.

Die sepulkrale Symbolik in der heidnischen Kunst (Weinlese, Wein = Trank der Unsterblichkeit, vgl. Cumont, Recherchen 491) wirkte dagegen mit großer Wahrscheinlichkeit noch in den christlichen Denkmälern des 4. Jh. weiter (so in den Mosaiken des Umgangs von S. Costanza in Rom, Wilpert, Mosaiken und Malereien 3 Taf. 6, Berchem-Clouzot 1 f. Abb. 3, Deichmann, Frühchristliche Kirchen Taf. 16, Matthiae Abb. 16–20; Weinlese und Weinstock auf den christlichen Sarkophagen, Constantina-Sarkophag, Delbrück, Porphyrwerke 219 Taf. 104, Deichmann, Frühchristliche Kirchen Taf. 17, Repertorium 1,108 ff. Nr. 174 Taf. 41.42; oder die Nebenseiten des Sarkophags des Junius Bassus, Wilpert, Sarcofagi Taf. 271,5–6, Repertorium 1,680,2–3).

Die Gestalten zwischen den Ranken werden erklärt als die vier in den Lünetten der Kuppel fehlenden Apostel (nach Barbier de Montault 24, u. a. Ricci, Tavole storiche 1,7; zuletzt Bovini, Il cosiddetto mausoleo 37. 68; vgl. dazu hier S. 81). Aber es handelte sich hier nicht um die einzige Darstellung einer geringeren als der Zwölfzahl bei den Aposteln (vgl. S. 81). Dagegen hat Kurth (54) in ihnen die vier Evangelisten vermutet, vor allem wegen der Wiedergabe in Goldtesseren, was ebenso bei den Symbolen in der Kuppel der Fall sei. Doch spricht gegen eine Deutung als Evangelisten, daß die Gestalten Buchrollen halten, während die Evangelisten stets codices haben. Die Buchrollen wiederum passen am besten zu den Propheten, und diese Möglichkeit hat bereits Galassi (Roma o Bisanzio 1, 14 m. Anm. 2) erwogen: man wird in ihnen am sinnvollsten die vier großen Propheten vermuten, als alttestamentliche Künder Christi. In jedem Falle erscheint es richtiger, hier die Darstellung der fehlenden Apostel auszuschließen, da die völlig andere Darstellungsweise und der Ort dem allgemein gültigen Prinzip der Darstellung von Gleichartigem und Gleichwertigem in derselben Kategorie widerspricht. Für die Deutung ist wichtig, daß in der Severuskirche in Neapel über den vier (großen) Propheten die Apostel dargestellt waren (De Rossi, BAC. 5 [1880] 145 f. nach der Neapler Bischofschronik = Mon. Germ. hist. Script. rer. langob. et ital. saec. VI–IX, 405; zum ganzen Sauer 29 f.).

In den karolingischen Handschriften erscheinen häufig zusammen mit den vier Evangelisten oder den Evangelisten-Symbolen die vier großen Propheten (z. B. Bibel von Moutier-Grandval, Maiestas [Brit. Musum add. 10546], bei Boinet Taf. 45; Bibel Karls d. Kahlen, Paris, Bibl. Nat. Cod. lat. 1, Boinet Taf. 48; Regensburger Codex Aureus, Boinet Taf. 96; Bibel von S. Paolo f. l. m., fol. 25 f. v., Boinet Taf. 125, dazu auch Van der Meer 337 u. a.; zu dem Thema im Mittelalter vgl. auch Sauer 64). Ein Zurückgehen des Motives auf die Typologie der frühchristlichen Zeit erscheint möglich, ja wahrscheinlich. In diese Tradition gehören auch die Prophetendarstellungen in S. Angelo in Formis (vgl. S. 153).

Wie es scheint, waren die Rankenmosaiken bis zur Mitte des 4. Jh. weißgrundig, so wie es noch bei jenen des Umgangs in S. Costanza der Fall ist (Wilpert, Mosaiken u. Malereien 3 Taf. 6, Deichmann, Frühchristliche Kirchen Taf. 16, Matthiae Taf. III); gelbgrundig sind dagegen die Ranken des Julier-Mausoleums unter St. Peter in Rom, vom Beginn des 4. Jh. (?) (Esplorazioni sotto la Confessione di S. Pietro [1951] 2 Taf. 11; E. Kirschbaum, Die Gräber der Apostelfürsten ²[1959] Farbtaf. 3 vor S. 145). Erst gegen das Ende des 4. Jh. scheinen die goldenen Ranken auf blauem Grund aufgekommen zu sein, wie die Reste eines in Details überraschend ähnlichen Weinrankenmosaiks von einer Decke eines Gebäudes vor Porta Marina in Ostia erweisen (G. Becatti, Scavi di Ostia 6,104 ff., bes. 112 Taf. 35.80).

Für die Herleitung des gesamten Rankenmusters sind weniger Mosaiken der Art von S. Costanza wichtig, da dort die Ranken sich freier, nicht gegenständig-symmetrisch über die Fläche breiten; nur die Akanthuskelche, aus denen die Ranken in den Ecken der Mosaik-Felder aufwachsen, lassen sich mit jenen der ravennatischen Ranken-Mosaiken vergleichen. Die abwechselnd rechts und links eingerollten Weinranken

haben dagegen ihre Gegenstücke in afrikanischen Mosaiken des 2. und vor allem des 3. Jh. (z. B. aus Sousse, Gauckler, Inventaire des mosaiques de la Gaule et de l'Afrique 2,56 Nr. 140; späteres Beispiel: Christophoros-Kirche in Tyros [567], S. Reinach, Répertoire de peintures grecques et romaines [1922] 352), wo allerdings die Ranken aus Kantharoi kommen und jeweils Personen oder Gegenstände umranken. Doch gehört die aus einem Akanthus-Kelch wachsende Weinranke zu den ältesten Motiven römischer vegetabilischer Ornamentik, wohl ältestes Beispiel an den Pilastern des Sergier-Bogens zu Pola (zum Vergleich für frühchristliche Mosaiken in Aquileia herangezogen von G. Brusin, La basilica del Fondo Tullio [1948] 49 f. Anm. 37 m. Abb. 15, datiert im allgemeinen 27 v. Chr., vgl. Crema 212 f., für ein wesentlich jüngeres Datum vgl. Mingazzini, Archaeol. Classica 9 [1957] 203 f.: nicht früher als flavische Zeit). Wohl schon dem 3. Jh. dürfte angehören das Weinlese-Mosaik aus Thuburbo Maius im Bardo-Museum zu Tunis, Inv. 2813 (nicht veröffentlicht), wo über dem Kelch sodann ein Putto steht, vgl. unten. Weiter ist hier noch zu nennen das Mosaik von Thysdrus (el-Djem) in Tunesien, das sogleich besprochen werden soll. – Weitere Beispiele sind wohl später: aus Aquileia (bei Brusin-Zovatto Abb. 96. 99 [Basilica del Fondo Tullio] sowie zwei andere Beispiele 354 Abb. 139. 361 f. Abb. 144); sodann im Fußboden der sogen. justinianischen Basilika von Sabratha im Museum von Tripolis (S. Aurigemma, L'Italia in Africa 1 [1960] Taf. 19 ff.). Ganz andersartig sind die Kantharoi enthaltenden vier Weinstöcke des Gewölbes des wahrscheinlich ungefähr gleichzeitigen Oratoriums von S. Prisco (Berchem-Clouzot 84 Abb. 97). Auch für die gleich Pflanzenkandelabern aufgebauten Mittelstücke der ravennatischen Gewölbemosaiken mit den Prophetenfiguren lassen sich Vorgänger nachweisen: hier wäre zuerst das bereits erwähnte Mosaik von Thuburbo Maius (Bardo-Museum Inv. 2813, zu nennen), wo ein Putto über dem Kelch steht. Besonders ähnlich erweisen sich aber weibliche Figuren über Akanthuskelchen in einem farbigen Mosaik vom Ende des 2. oder dem Beginn des 3. Jh. aus Thysdrus (el-Djem) in Tunesien, das bisher noch nicht veröffentlicht wurde: es kann kein Zweifel sein, daß eine ähnliche Komposition christianisiert wurde und zu den unmittelbaren Vorstufen gehört. Anklänge finden sich ebenfalls in den phytomorphen Figurenkandelabern der zerstörten Kuppelmosaiken von S. Costanza (Wilpert, Mosaiken und Malereien 1,300 Abb. 91): dort entspringen die Gestalten wirklich den Kelchen und erheben z. T. wie Karyatiden die Arme; aber das aus den Köpfen entwachsene Blattwerk in S. Costanza entspricht den unmittelbar über den Köpfen der Propheten im Mausoleum aufsitzenden pflanzenartigen Blattgebilden, die fast bis zum Christogramm reichen und womit der ganze kandelaberartige Aufbau, in den die Gestalten einbezogen sind, eine stützende Funktion erhält. In dem postattilanischen Baptisterium von Aquileia steht auf dem Kandelaber ein Pfau (Brusin-Zovatto 185 ff. Abb. 83). Das Christogramm erscheint im Gewölbescheitel, allerdings im Sternenhimmel, bereits in der Haupt- (Sarkophag-) Nische in S. Costanza in Rom (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 1, 42, Ergänzungen des 19. Jh., die wohl ungefähr das richtige trafen, heute abgenommen) ebenfalls umgeben von einem Kranz, der den triumphalen Charakter des Namens Christi hervorhebt (dazu allgemein: Baus 215 ff.). Für den symbolischen Sinn sind bezeichnende Beispiele Kranzmedaillons, welche Märtyrernamen enthalten, aus den Bodenmosaiken des älteren Baus unter dem Trikonchos der Basilika von Tebessa, jetzt im Bardo-Museum in Tunis (Inv. Nr. A 228).

MOSAIKEN DER VIERUNGSLÜNETTEN

Deutung

Die Deutung der acht Gestalten als Apostel ist durch die ikonographischen Typen der Apostel Petrus und Paulus gesichert (die anderen Apostel sind nicht individuell bestimmbar) und daher allgemein angenommen; die Suche nach einer Begründung, warum acht anstelle von zwölf Aposteln dargestellt sind, hat zu verschiedenen Vermutungen geführt, vor allem in der Richtung, daß die fehlenden vier Apostel mit den Gestalten in den Ranken der seitlichen Tonnengewölbe zu identifizieren sind (so zuletzt Bovini, Il cosiddetto mausoleo 37).

Allein acht Apostel hat man wahrscheinlich aus kompositonellen Gründen dargestellt, da durch die Fenster in der Mitte in jeder Lünette nicht 3 × 4 Gestalten angebracht werden konnten und andererseits die Darstellung von 1 + 2 Aposteln zu Seiten des Fensters jeder Lünette gegen die Achsialsymmetrie verstieß. Parallelen: auf Sarkophagen mit fünf Nischen auf der Vorderseite und je sieben auf den Nebenseiten (wo also Christus in der Mittelnische zwischen 2 + 2 + 2 + 2 = 8 Aposteln erscheint), so besonders auf dem zweiten Sarkophag von S. Francesco zu Ravenna (Bd. 1, Abb. 135–137; worauf schon Kurth 48 hingewiesen hatte; Dütschke 48 ff.

Nr. 54 u. 56, de Francovich, FR. 3. Ser. 26–27 [77–78] [1958] 31 Abb. 17–22) sowie auf Sarkophagen z. B. in Arles und Marseille (vgl. Benoit, Nr. 5 Taf. 4,2: Gesetzesübergabe mit 4 Aposteln; Nr. 2 Taf. 2; Nr. 9 Taf. 6,2; Nr. 113 Taf. 46,1: jeweils Christus mit sechs Aposteln). Wie weit allerdings hierbei die Symbolik der Achtzahl auch eine Rolle spielen kann (vgl. dazu Sauer 78 f., Dölger, Antike und Christentum 4 [1934] 153 ff.) muß letztlich dahingestellt bleiben, erscheint aber in diesem Fall unwahrscheinlich.

Verfehlt ist die Erklärung der Gestalten als Galerie von „portraits rétrospectifs" (wie die Figuren von S. Apollinare Nuovo bei Grabar, Martyrium 2,124). Denn zweifellos sind die Apostel nur im Zusammenhang mit der Erscheinung des Kreuzes im Sternenhimmel des Vierungsgewölbes darüber zu verstehen (vgl. Seston, Cah. archéol. 1 [1945] 49, vor allem am ausführlichsten Nordström 29 f.) und bilden (wie Bd. 1,168 hervorgehoben) mit ihm zusammen eine Szene. Während Seston sowie Nordström von einer *adoratio crucis* sprechen, handelt es sich eher um eine *acclamatio crucis,* da die Gesten eindeutig nicht jene der *adoratio,* sondern der *acclamatio* sind (wenn aber Kollwitz, Mosaiken 15 die Akklamation der Apostel: „das Kreuz möge siegreich sein!", formuliert, so paßt das allerdings nicht zu einer eschatologischen Deutung: denn das am Ende der Tage erscheinende Kreuz ist ja ‚siegreich', allesbeherrschend, und es kann gar nicht mehr ein auspicium dieser Art gemeint sein). Denn in der Tat handelt es sich um den Zweiten Advent Christi, und auch der Kaiser wird beim adventus akklamiert und nicht adoriert (vgl. im kaiserlichen Bereich A. Alföldi, RM. 49 [1934] 88 ff., ferner Grabar, L'empereur 234 ff. H. P. L'Orange – A. v. Gerkan, Der spätant. Bildschmuck des Konstantinsbogens [1959] 78 ff. sowie allgemein Kantorowicz, Art. Bull. 26 [1944] 208 ff.). – Nordström 29 sieht weiterhin die Möglichkeit der *intercessio* der Apostel: „diese intercessio geschähe dann vor allem durch die beiden Apostelfürsten, die ... ihre Huldigung intensiver ausführen als die anderen Apostelpaare"; er hält sie jedoch für „durchaus hypothetisch". Abgesehen davon, daß die Feststellung, die Huldigung der Apostelfürsten sei „intensiver", mehr oder weniger subjektiv erscheint, hat eine *intercessio* in diesem Zusammenhang noch weniger als beim hl. Laurentius Anspruch auf Wahrscheinlichkeit, gerade im Vergleich mit der Gestalt des hl. Apollinaris in Classe (Taf. 389). – Eine besondere Frage ist es, in wie weit die zwischen den Aposteln stehenden Kantharoi und Phialai (unter den Vierungsfenstern) für die Deutung des ganzen von Wichtigkeit sind. Bereits seit klassischer Zeit sind trinkende Vögel als Symbole der Seelen Verstorbener dargestellt worden (vgl. dazu Parlasca, JdI. 78 [1963] 283 ff. m. Anm. 92, wo genannt sind F. Cumont, Lux perpetua [1949] 293 ff. W. Deonna-M. Renard, Croyances et superstitions de table dans la Rome antique [1961] 135), sodann als Sinnbild der Seele im Christlichen (vgl. Sühling, 111: erst durch Ambrosius in die abendländische christliche Symbolik eingeführt, vgl. Ambr. De mysteriis 7,37 = PL. 16,418 = Florileg. Patr. 7^2,90 Rauschen; de Isaac vel anima 7,59 = PL. 14,550 CSEL. 32,683,21–15): *haec est ergo anima columba una atque perfecta, quae simplex atque spiritualis neque huius turbatur corporis, passionibus, in quo foris pugnae, intus timores sunt;* oder der Seligkeit, wenn mehrere Tauben aus einem Gefäß trinken (Sühling 117). Im Falle der ravennatischen Mosaiken ist eine weitere Deutung erwähnenswert, die Sühling (a. O. 213) vorschlägt: nämlich als Sinnbilder der Apostel, die auch anderwärts durch Tauben symbolisiert worden sind (vgl. die Beispiele bei Sühling 212 ff., dazu noch die Mosaiken von Albenga, Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 88,1; Berchem-Clouzot 114 Abb. 128; zuletzt Sciarretto 19 ff. Abb. 9. 10). Die doppelte Darstellung, d. h. der Person des Apostels selbst und einer Apostel-Allegorie zugleich hat z. B. wiederum eine Parallele auf dem Sarkophag Lateran 177 wo vor jedem Apostel das ihn symbolisierende Lamm steht (vgl. S. 73).

Doch erscheint hier für die Deutung entscheidend zu sein, daß das Motiv eine weit zurückliegende Tradition in der Sepulkralkunst hat (vgl. S. 83): daher eben aus dieser Tradition heraus in den Schmuck des Mausoleums aufgenommen worden ist und damit nach dem Pinienzapfen auf dem Dach das zweite sicher sepulkrale Motiv darstellt, das den Bau als Mausoleum ausweist.

Die weiße Gewandung der Apostel als Ausdruck der Reinheit, vgl. Jes. 1,18; Apc. 19,8 („denn es ist gekommen die Hochzeit des Lammes, und seine Frau hat sich bereitet, und es war ihr gegeben, sich anzutun mit strahlendem reinen Linnen; denn das Linnen sind die Rechttaten der Heiligen": als Stoff ist daher weißes Leinen vorauszusetzen, vgl. zur Rolle des Leinens: E. Stommel, Münchener Theol. Zeitschr. 3 [1952] 19 ff.); aber auch als Triumph des Lichtes, z. B. in der Verklärung Jesu, Mt. 17,2 (... „und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, seine Kleider aber wurden weiß wie das Licht"). So erscheinen im Traum dem Kaiser Theodosius die Apostel Johannes und Philippus in weißen Gewändern, auf weißen Pferden (Theodoret. h. e. 5,24 GCS. 44,325). Es wird so typisch für die Apostel, daß sie im Koran die Weißen genannt werden (vgl. zum ganzen Ficker, Darstellung der Apostel 26). Weiß ist auch die Farbe des Kleides der himmlischen Kirche, die ja vor allem die Apostel vertreten, vgl. Ambros. de mysteriis 7,37 (PL. 16,418; Floril. Patr. $7^{2,90}$ Rauschen): *Christus autem videns ecclesiam suam in vestimentis candidis ...* – Weiß als

die Farbe der kommenden Welt, weil die von Gott zum ewigen Leben Auserkorenen fleckenlos und rein sein werden, schon in der 1. Hälfte des 2. Jh. beim Pastor Hermae vis. 4,3,5 (übers. BKV. Apostol. Väter 201; Hennecke-Schneemelcher 2, 444 [Lit.] 450 [Text]): „Der weiße Teil aber ist die kommende Welt, in der die Erwählten Gottes wohnen werden, weil die von Gott zum ewigen Leben Auserkorenen fleckenlos und rein sein werden."

Das Wasser in den Phialae, aus dem die Tauben trinken, ebenso wie das springende in den Kantharoi, also ‚lebendiges Wasser', dürfte ursprünglich als allgemeines Refrigerium für die Toten gemeint (vgl. die Stillung des Durstes der Toten, bereits im alten Ägypten, dann in Italien und Griechenland, Hermann RAC. 4,392 ff. 402 ff.), mit dem fortschreitenden Prozeß der Christianisierung paganer Motive aber seit der 2. Hälfte des 4. Jh. speziell auf das Wasser des Ewigen Lebens, das ‚lebendige Wasser', zu beziehen sein, wie in Joh. 4,10–14 (so auch Bovini, Il cosiddetto mausoleo 74), vor allem aber nach Apc. 21,6: „Ich bin das A und O, der Anfang und das Ende. Ich will den Durstigen geben von dem Brunnen des lebendigen Wassers umsonst."

Die Muschelnischen dürften hier als herrschende und bekrönende Rahmung zu verstehen sein, aber keine besondere symbolische oder allegorische Bedeutung haben (etwa als „Tabernakel", *domus aeterna*, wie bei Mirković, Die Mosaike des Galla Placidia Mausoleums, 19 ff.).

Ikonographie

Allgemeine Ikonographie der Apostel: sie tragen sowohl auf den Sarkophagen des 4. Jh. als auch in den Katakombenmalereien, sodann in den Mosaiken von S. Costanza durchgehend die weiße Ärmeltunica mit Streifen und das weiße Pallium, in der Linken häufiger eine Buchrolle; allein Petrus (nach Nordström 29 handelt es sich um den östlichen Petrus-Typus) hat als Attribut die Schlüssel (wichtigstes vorausgehendes Beispiel: Schlüssel-Übergabe [?] in den Nischenmosaiken von S. Costanza, Wilpert, Mosaiken u. Malereien 3 Taf. 5; Berchem-Clouzot 7 Abb. 10; Matthiae Abb. 28, dazu Kollwitz, Röm. Quartalschr. 44 [1936] 55 f. 59 ff.). Späteres Beispiel in Ravenna: Petrus des Mosaiks des Baptisteriums der Arianer (Taf. 257). Auf den Sarkophagen des 4. Jh. ist die Entwicklung der Physiognomie zuerst von Petrus und Paulus, sich langsam herausbildend und wandelnd, zu verfolgen (dazu bes. Gerke, RivAC. 10 [1933] 309 ff.).

Das Motiv der aus der Phiale trinkenden Tauben geht unzweifelhaft auf das berühmte Mosaik des Sosos von Pergamon zurück, das Plinius (u. a. 36,184) erwähnt (vgl. zum ganzen Problem K. Parlasca, Jd/I. 78 [1963] 256 ff.): als beste Replik muß das Taubenmosaik des Museo Capitolino in Rom aus der Villa Adriana bei Tivoli gelten (Parlasca a. O. 257 ff. Abb. 1); eine vereinfachte Replik mit nur zwei Tauben in Malta (Pernice Taf. 1,4. Parlasca a. O. 267 Abb. 7). Nicht antik ist die Darstellung des Motives in den Mosaiken des Umgangs von S. Costanza zu Rom, in den Streumuster- (asarotos-oikos) Mosaiken östlich und westlich des ‚Turmes' (vgl. die Abb. bei Wilpert, Mosaiken u. Malereien Taf. 7; Nachweis der originalen Teile: Matthiae, Mosaici, grafici dei restauri S. Costanza, scomparto 7). Die Tradition in der Sepulkralkunst, mit teilweise sehr freier Variation des Schemas des Sosos (Kantharos oder Schüssel mit hohem Fuß anstelle der flachen Schale, zwei Tauben anstelle mehrerer usw.), ist durch eine ganze Anzahl von Grabdenkmälern belegt (vgl. die Zusammenstellung bei Parlasca a. O. 283 ff. Abb. 17. 19–22). Zugrunde liegt der Begriff des Refrigeriums für die Toten, was schon im alten Orient, sodann in Griechenland und Rom der Fall war (vgl. Hermann, RAC. 4, 392 ff.: Ägypten; 403 ff.: Italien und Griechenland; heidnisch).

In der Sepulkralkunst jedoch war speziell verbreitet nicht die Phiale, sondern der Krater mit trinkenden Tauben, oder allein von gegenständigen Tauben flankiert (vgl. die Beispiele bei Parlasca a. O.). Meist ist jedoch das Wasser nicht besonders angegeben. Der Krater mit springendem, also im christlichen Sinne ‚lebendigem' Wasser, ist ebenfalls keine christliche Erfindung, wohl ältestes Beispiel der Grabaltar des Amemptus im Louvre (vgl. W. Altmann, Röm. Grabaltäre [1905] 117 Taf. 2 links, zur Deutung Parlasca a. O. 286); weiter der Krater einer Vorderseite eines heidnischen Riefelsarkophags im Thermenmuseum in Rom, wo die Tauben allerdings auf dem Rande sitzen; eine von ihnen trinkt (Parlasca a. O. 287 Abb. 22). Kantharos mit springendem Wasser weiter in einem Mosaik in Antiochien (Levi Taf. 180 b). In der Katakombenmalerei ist der Krater häufiger von Vögeln, auch Tauben flankiert, z. B. in dem wohl schon dem 4. Jh. angehörigen Fresko im Cubicolo dei cinque santi, in der Calixt-Katakombe an der Via Appia (Garrucci 2 Taf. 15., Wilpert, Pitture delle Catacombe Taf. 110, Parlasca a. O. 288), wo ebenfalls wieder die Tauben teils trinken, teils am Rande sitzen.

Die den Kantharos (ohne springendes Wasser, aber z. T. mit Blumen darin) flankierenden Vögel waren vor allem häufig in der Katakombenmalerei (Beispiele bei Th. Klauser, RAC. 2, 58 s. v. Becher). – Späte Beispiele der christlichen Grabeskunst scheinen die Kratere mit Tauben auf zwei Sarkophagen des 5. Jh. im Mausoleum selbst zu sein (dazu zuletzt Parlasca

a. O. 288, Abb. bei de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] Abb. 3. 5).

Die Muschelnischen über den Lünetten sind ein traditionelles Motiv; Morey (Early Christian Art 158) vergleicht sie mit jenen einiger gallischer Sarkophage (ohne Beispiele zu nennen), bei denen jedoch nur eine kopfartige Ausbuchtung am Muschelschloß, aber kein Adlerkopf erkennbar ist (etwa auf dem Sarkophag in Arles, Benoit Nr. 9 Taf. 6,2); vgl. später die Nischen in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo (Taf. VI) und im Theodorabild von S. Vitale, ebenfalls mit einer Perlschnur (Taf. 353. 360). Muschelschloß oben, als Eigenheit der westlichen Ikonographie, das Muschelschloß unten der östlichen, vgl. Weigand (JdI. 29 [1914] 63 ff. sowie M. Bratschkova, Bull. inst. arch. bulg. 12 [1938] 14 ff.). Daß aber eine solche Festlegung der beiden Muschel-Typen nicht immer zutreffend ist, zeigen die Stucks im Baptisterium der Kathedrale, wo das Schloß sowohl oben wie unten erscheint (S. 44 und Taf. 72–69).

VIERUNGSGEWÖLBE

Deutung

Sternenhimmel. Nach Ricci (Tavole storiche 6,73) sind es 567 Sterne, irrtümlich als $3^3 \times 7$ errechnet, während es sich um $3^4 \times 7$ handelt (vgl. Dinkler, Apsismosaik 52 Anm. 87), womit wahrscheinlich auch die symbolische Zahl vier eingeschlossen sei; gegen eine Deutung dieser Zahl: Nordström (26). Abwegig ist die Hypothese Nordströms (26 f.), daß sich um das Kreuz sieben Sterne absetzen und also die sieben Planeten dargestellt seien: eine Abgrenzung von sieben Sternen um das Kreuz wäre dagegen arbiträr (deutlich sichtbar Taf. 19), denn die Sterne zwischen den Kreuzarmen sind mehr als sieben und keiner von ihnen ist durch Farbe, Gestalt, Dimension oder Abstand von dem anderen, die konzentrisch das Kreuz umgeben, unterschieden. Gerade die von Nordström angeführten älteren heidnischen Darstellungen von sieben Planeten mit Jupiter usw. sprechen des weiteren aus diesen Gründen dagegen (vgl. bereits unsere Widerlegung in BZ. 48 [1955] 411, zustimmend zu letzterer de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 145).

Kuppel = Himmel (vgl. Grabar, Martyrium 2,110 bes. Anm. 1, m. Lit. und einigen Quellen). Sternenhimmel mit Kreuz typisch für Baptisterien (vgl. de Bruyne 353 ff.); vgl. die Frage der Verwandtschaft von sepulkralen und baptismalen Bildzyklen (S. 87).

KREUZ IM HIMMEL

Deutung

Als Verkünder der eschatologischen Zeit = *πρόδρομος* = *praecursor* des Zweiten Advents Christi und des Jüngsten Gerichtes nach Mt. 24,30:
καὶ τότε φανήσεται τὸ σημεῖον τοῦ υἱοῦ τοῦ ἀνθρώπου ἐν οὐρανῷ, καὶ τότε κόψονται πᾶσαι αἱ φυλαὶ τῆς γῆς καὶ ὄψονται τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ μετὰ δυνάμεως καὶ δόξης πολλῆς. „Und hierauf wird erscheinen das Zeichen des Sohnes des Menschen am Himmel. Und hierauf werden alle Völker der Erde wehklagen, und sie werden den Sohn des Menschen kommen sehen auf den Wolken des Himmels mit großer Macht und Herrlichkeit." (Zur Deutung vor allem Seston, Cah. Archéol. 1 [1945] 49. E. Kantorowicz, Art Bull. 26 [1944] 223 ff. sowie E. Peterson, Ephemerides Liturg. 59 [1945] 52 ff., bes. 63 = Frühkirche, Judentum u. Gnosis 15 ff., der die allgemeine Bedeutung des Kreuzes im Osten für die Alte Kirche erst voll erkannt und hervorgehoben hat; zustimmend Grabar, Martyrium 2,110 f. Nordström 27). Die alten Christen erwarteten den Zweiten Advent Christi von Osten her (vgl. auch Dölger, Sol salutis, passim). Dieses Faktum erklärt die Stellung des Kreuzes in den Mosaiken und legt zugleich ihren Sinn völlig eindeutig fest: die lange nach Osten gerichtete Haste besagt, daß es von Osten her aufgegangen ist. Das Kreuz, das der leuchtenden Zweiten Ankunft des jungen Christus vorangeht, ist leuchtend (vgl. Peterson, Frühkirche, Judentum u. Gnosis 24 ff. m. Quellen): damit ist deutlich die Goldfarbe des Kreuzes als himmlisches Licht oder himmlisches Leuchten identifiziert, was natürlich ebenso für die Sterne gilt, des weiteren vgl. Peterson (a. O. 32 f., bes. Anm. 44 mit den weiteren Quellen und der entscheidenden Bemerkung, Anm. 44): „Das eschatologische Kreuz ist leuchtend ... (Schaefers, Eine altsyr. markionitische Erklärung der Parabeln des Herrn [Neutest. Abh. 5,1–2, Münster 1917] 103. Ps. Joh. Chrysost., PG. 59, 649. Joh. Chrysost., PG. 58, 537. Budge, The Book of the Bee [1896] 133) und deshalb wird das Kreuz in der christlichen Kunst mit Gold-

farbe dargestellt" (wozu er noch als Denkmälerquelle Friedländer, Johannes von Gaza [1912] 167 f. erwähnt, vgl. des weiteren hier S. 33 f.). Nach Dinkler (Apsismosaik 52) wird die eschatologische Bedeutung dadurch erhärtet, daß es am nächtlichen Himmel aufsteigt, „also den ‚Tag' ankündigt.".

Aufgrund dieser Möglichkeit einer ganz präzisen, eindeutigen Definition dieser Kreuzesvision und ihrer *acclamatio* müssen die meisten anderen Interpretationen des Sinnes als nicht zutreffend angesehen werden: vor allem dürfte der Sinn nicht so vielschichtig gewesen sein, wie es z. B. Grabar (Martyrium 2,110 f. 191. 276) oder Nordström voraussetzen, indem sie alle denkbaren weiteren Möglichkeiten der Deutung und Bedeutung aufführen, ohne unter ihnen Alternativen zu stellen. Wohl kann jedoch die Vorstellung von der Theophanie des Kreuzes = Christus die aufgehende Sonne bei dem Mosaik eine Rolle gespielt haben (Nordström 27, hinweisend auf Dölger, Sol salutis 381, mit Zeugnis von Prudent. Hymn. ad Galicanum 5, 37–48; ein spätes byzantinisches Beispiel bringt Grabar, L'empereur 105 nach Const. Porphyr. de caeremon. 1,6 Bonn 52). Das Kreuz ist zugleich stets Zeichen des Sieges und Triumphes Christi (Peterson, Frühkirche 32 f. Anm. 44 mit Quellen; zu dieser Vorstellung am ausführlichsten Grabar, Martyrium 2,111. 275 ff. u. a. m.).

Von den vielen sonstigen zweifellos nicht treffenden Hypothesen seien erwähnt: Darstellungen bzw. Ursprung der Darstellung der Kreuzesvision von 351 zu Jersusalem (dazu bes. P. Battifol, RQ. 9 [1895] 61. 94; übertragen auf das Mausoleum: vgl. Wulff, Byz. Neugr. Jb. 2 [1921] 139, nach Ainalov; Grabar, Martyrium 2,191. 276 ohne Hinweis auf die vorausgehende Forschung; Nordström 27, sich berufend auf A. Frolov, La croix dans le ciel, Rev. Ét. Slaves 27 [1951] 104 ff.). Entscheidend hierfür ist der Hinweis Petersons (31 ff.), daß Kreuzesdarstellungen dieser Art in Apsiden usw. älteren Datums sind und auf viel ältere Vorstellungen zurückgehen als die genannte Version. – Crux caelestis (Gerke, Christusmosaik 4 f.). – ‚Himmelsstadt' (Grabar, Martyrium 2,111). – Christus selbst (Barbier de Montault 19 f.; nach Didron, Iconographie chrét. [1843] p. 377). – Christus selbst im Himmelreich, (Mirković, Die Mosaike des Galla Placidia Mausoleums 30). – Christus als Kosmokrator = Weltenherrscher mit den Zügen des ‚Sonnengottes', weil von den Planeten umgeben (vgl. Nordström a. O., oben S. 84). – Kreuz als „quale principio che domina l'universo" (Sas-Zaloziecky, FR. 3. Ser. 1 [52] [1950] 16). – Patristische Spekulationen besonderen Charakters, nach denen etwa das Kreuz die vier Teile der Welt bezeichne oder sei: „idealmente prolungata nell'universo, perchè segna una longitudine e una latitudine infinite", wie sie Cecchelli, (Actes 5 Congr. Int. Arch. Chrét. 1954 [1957] 376) auf das Mosaik bezogen hat, sind dafür nicht heranzuziehen. – „Simbolo della redenzione" (was das Kreuz immer ist) und weiter unter Verkennung des eschatologischen Charakters: „se quindi l'architetto ... non potè dare all'edificio l'orientamento stabilito dalla liturgia (dagegen sieht Nordström 26 die Nord-Süd-Richtung des Baus als die liturgische an!), il decoratore pensò ... di poter idealmente rimediare dando l'orientamento alla Croce ..." (Bovini, Il cosiddetto mausoleo 77–80 f. folgend Ricci, Boll. d'Arte 7 [1913] 411 f.). Daß diese Hypothese überhaupt nicht stimmt, erweist das nach Süden, also nach der Gebäudeachse ausgerichtete Kreuz auf dem Globus in der Girlande der nördlichen Gurtbogenleibung (vgl. hier S. 89): es ist keine ‚liturgische' Ostung in der Vierung, sondern eine solche, die durch die ‚Szene' bedingt ist.

Ikonographie

Für das gesamte Thema der *acclamatio crucis:* Vorstufen und Vorbilder sieht Nordström 30 in bestimmten kaiserlichen Huldigungs-Szenen, wie etwa in den *congiarium-* und *oratio*-Szenen des Konstantinsbogens in Rom, die weiterentwickelt worden seien. Eine wirkliche Ableitung dieser Art dürfte nicht den historischen Vorgang der Entstehung treffen. Viel eher entstanden im Rahmen des gesamten Form- und Kompositions-Schatzes neue Kompositionen, die nicht ein einzelnes Vorbild, ein wirkliches ‚Modell' hatten, sondern die allgemeinen gültigen Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien werden auf den neuen Bildinhalt angewendet.

Der Handlung und dem Sinn nach verwandt sind: das von den aus dem Himmels-Hintergrund auftauchenden Lebewesen akklamierte Kreuz auf dem Paradiesesberge im Apsismosaik von S. Pudenziana zu Rom, vom Ende des 4. Jh. (Wilpert, Mosaiken u. Malereien 3 Taf. 42. 44; Deichmann, Frühchristliche Kirchen Taf. 25; Matthiae Taf. XIII Abb. 36), sowie das Kreuz auf dem im Himmelsfelde erscheinenden apokalyptischen Thron, das von den Apostelfürsten und den Lebewesen begrüßt wird, auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore (Karpp Taf. 1).

Das Kreuz im Himmel allein ist, wie der Bestand an erhaltenen Denkmälern vermuten läßt, sicherlich häufig dargestellt gewesen. Das nächste, aber wohl etwa um ein Jahrhundert jüngere Beispiel ist das Mosaik in der Vierung des Kreuzbaus zu Casaranello bei Casarano (Lecce) im Salento, wo 67 Sterne um das von Osten aufgegangene Kreuz im Himmel stehen, das Kreuz und die ersten drei Sternkreise von der hellen (lichten) Perichoresis umgeben sind, der

übrige Himmel dunkler als Stereoma, zwischen Himmel und Erde erscheint (Wilpert, Mosaiken u. Malereien Taf. 108; die Mosaiken vollständig zuerst bei R. Bartoccini, FR. N. Ser. 4 [45] [1934] 157 f., dazu bes. zuletzt de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 33 m. Anm. 58 u. Lit.; Dinkler, Apsismosaik 57).

Der Sternenhimmel ist nicht symbolisch aufzufassen, sondern er ist hier auf der Gewölbekurve Abbild, gleichsam ein Analogon zum wirklichen Himmel. Der Sternenhimmel scheint seit der späten Republik (vgl. die Bäder von Pompei, Mau 196) durch die ganze Kaiserzeit hindurch ein beliebter Gewölbeschmuck gewesen zu sein, allerdings meist mit weißem Grund und blauen Sternen (so z. B. wohl vom Beginn des 3. Jh. in den Thermen von Baiae, was sich überraschend genau wiederholt in der Südnische des Umgangs von S. Costanza). Das erste christliche Beispiel eines blauen Sternenhimmels ist nachweisbar auf der Decke und im Ciborium-Gewölbe des Baptisteriums von Dura Europos, gegen die Mitte des 3. Jh. (vgl. Baur, The Paintings in the Christian Chapel. Excavations at Dura-Europos. Prel. Report. 5th Season 1931–32 [1934] 255 Taf. 40. 41; Kraeling, The Christian Building 43 f. Taf. 12,1. 23): „The entire field was painted a dark blue. Upon the blue field were distributed white stars . . .". Also noch nicht goldene (oder gelbe) Sterne, sondern weiße. – Nächstes Beispiel vom Ende des 4. Jh.: Arkosol-Gewölbe in der sogen. Domus Petri an S. Sebastiano (vgl. Styger 31) und wohl annähernd gleichzeitig im Baptisterium von Neapel (Wilpert, Mosaiken u. Malereien Taf. 29. Mayer 6. 9. 10).

DIE VIER LEBEWESEN (ζῶα, viventes)

Deutung

Daß sie sich wie das Kreuz auf die Endzeit beziehen, hat Grabar richtig erkannt (vgl. Martyrium 2, 110 f.). Daher ist es in unserem Falle überhaupt sehr fraglich, ja wenn nicht sogar unwahrscheinlich, daß die ζῶα bereits als Symbole für die Evangelisten aufzufassen sind. Wohl haben sie allein hier ihren ursprünglichen eschatologischen Sinn, wie er sich klar aus Apc. 4,6–8 ergibt: *Et in conspectu sedis tamquam mare vitreum simile crystallo: et in medio sedis et in circuitu sedis quattuor animalia plena oculis ante et retro. Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilae volanti. Et quattuor animalia, singula eorum habebant alas senas: et in circuitu, et intus plena sunt oculis: et requiem non habebant die ac nocte, dicentia: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus omnipotens, qui erat, et qui est, et qui venturus est.* In der Tat scheinen die Zoa im Mausoleum in der Reihenfolge gerade der Apokalyptischen Vision angebracht zu sein, wenn man nämlich von Südosten ausgeht und nach Nordosten zurückkehrt: Löwe – Stier – Engel – Adler, nicht also in der Reihenfolge der Gesichter in der Ezechiel-Vision (Ez. 1,4 ff.): Engel – Löwe – Stier – Adler, wo außerdem jedes der Tiere die vier Gesichter hat und es sich nicht um vier verschiedene Wesen mit je einem verschiedenen Gesicht handelt, wie in der Apokalypse. Zum Unterschied haben im Mausoleum die Tiere jedes nur zwei Flügel, im Gegensatz zu den sechs der Apokalyptischen Vision, wie es also auch einige Darstellungen zeigen.

Zur Frage einer besonderen sepulkralen Bedeutung des Zyklus und seiner Elemente

Die Möglichkeiten, jedes einzelne Bild und sodann das ganze Bildprogramm sepulkral zu deuten, hat zuletzt Nordström (31) behandelt; wir kommen im einzelnen darauf zurück.

1. Allgemein wird dem Guten Hirten eine besondere sepulkrale Bedeutung zugewiesen, und vom sepulkralen Charakter des Themas wiederum wird das Vorkommen in Baptisterien abgeleitet (vgl. zuletzt de Bruyne 350 f.).

2. Das von dem Guten Hirten gekoste Schaf wird als Glück der Aufnahme der Seele im Himmel gedeutet von Wilpert (Mosaiken und Malereien 1,229), zustimmend Courcelle (Cah. archéol. 3 [1948] 39); ähnlich Grabar (Martyrium 2, 66 f., der jedoch nicht Wilpert zitiert): „le geste du Christ fait allusion à l'accueil bienveillant réservé par le Seigneur, au Paradis, à l'âme de la défunte (ou du défunt) enterrée dans le mausolée . . ." (wo des weiteren irrtümlich die Geste Christi mit der *impositio manus* gleichgesetzt wird, denn der Gute Hirt kost das Lamm am Halse und legt nicht die Hand auf den Kopf, wie z. B. am Hirtensarkophag Stroganov in New York, vgl. S. 72; und Nordström 31, Symbolisierung des Eingehens in das Paradies). Wie weit die Geste Christi tatsächlich nun in dieser Weise zu deuten ist, muß dahingestellt bleiben; wohl ist es nur in einem allgemeineren Sinne als die Fürsorge und Liebe des Hirten (d. h. Christi) zu seinen Schafen (d. h. seinen Anhängern) zu deuten.

3. Laurentius und die Apostel als *intercessores,* die der Seele der Verstorbenen den Weg zum Himmel öffnen (Nordström 31),

4. Die Hirsche am Lebenswasser symbolisieren nach Nordström (31) die religiöse Gesinnung der Galla Placidia (oder eines anderen Grabinhabers); über den sepulkralen und zugleich baptismalen Sinn u. a. Underwood (DOP. 5 [1950] 41 ff. de Bruyne 351 ff.).

5. Der Sternenhimmel als Heimstatt der Toten *‚anima sideribus recepta'*, vor allem bei Wilpert (Mosaiken und Malereien 1, 53 ff., mit Belegen vorzugsweise aus der Epigraphik) sowie Nordström (28 m. Anm. 1: Hinweis auf Cumont, Recherches 373 ff. sowie A. D. Nock, AJA. 50 [1946] 140 ff., für die Tradition dieser Vorstellung in der heidnischen Antike; auf Galla Placidia sideribus recepta persönlich bezogen bei Nordström 31). Das Gezwungene der Interpretation wird zuletzt besonders deutlich. Wohl spielte, wie Wilpert gezeigt hat, die Vorstellung des Versetzens der Seele unter die Sterne damals eine Rolle (z. B. in der Mailänder Grabinschrift der Cervia Abundantia, CIL. 5 Nr. 6202. Buecheler 740. Diehl, ILCV. Nr. 3413: *astrigeram scandit alma viam caeloque recepta/Hic vitae metas, hic inania membra reliquit).* Doch hat der Sternenhimmel im Mausoleum seinen Sinn als Ort der Kreuzeserscheinung als des Zeichens des Menschensohnes nach Matth. 24, 30, und damit dürfte sein Sinn ausgefüllt sein (gegen die ‚Überinterpretation' des Sternenhimmels vgl. auch vor allem G. de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 145 f.).

Es erscheint uns in der Mehrzahl dieser Beispiele eine Verengung des Sinnes, indem man alles auf eine rein sepulkrale Bedeutung festlegen möchte, wenn wir es auch für sicher halten, daß der Bau von Anfang an ein Mausoleum war. Fast überall handelt es sich um Paradigmen oder Verheißungen des Heiles. Diese sind jedoch allgemein gültig und wirksam, d. h. im Leben und nach dem Tode, daher auch in der Taufe: ihre Bedeutung ist daher nicht auf eine Sinnrichtung beschränkt, und wenn das in den meisten Untersuchungen geschieht, wird der allgemeine heilsgeschichtliche Sinn u. E. unberechtigtermaßen eingeengt. Von der Heilsbedeutung her ergeben sich die Verwandtschaften, nicht jedoch durch eine Interpendenz von verschiedenen Bereichen, etwa von der Taufe (Baptisterium) und dem Tod (Grab, Mausoleum), wie es zuerst von R. Krautheimer (Journ. Warburg Inst. 5 [1942] 20 ff.) formuliert und von Grabar (Martyrium 2, 250) weiter ausgeführt worden ist. Es sind überall die Verheißung des ewigen Lebens und der Errettung sowie der Glaube daran dargestellt worden.

Die Beschränkung auf einen vermeintlichen sepulkralen oder baptismalen Sinn erscheint im Grunde nur als Hilfskonstruktion der wissenschaftlichen Forschung.

ZUR ALLGEMEINEN BEDEUTUNG DES BILDZYKLUS

Kosmogonische Symbolik der Vierzahl, R. Eisler, (Weltenmantel und Himmelszelt [1910] 2,336 ff.). – Zur christlichen, kosmischen Symbolik der Vierzahl u. a. Augustin. serm. 252,10 (PL. 38,1178). – Vier Elemente, christlich als Elemente der Schöpfung, z. B. Ambros. exam. 1,20 (PL. 14,143 = BKV. 17, Ambros. 1,24 f.): „. . . daß Gott am Anfang den Himmel schuf mit dem (zeitlichen) Vorrecht der Hervorbringung (der Dinge am Himmel) und der Ursache hiervon, – und die Erde schuf mit dem Grundstoff zur Hervorbringung (der Dinge auf der Erde). In ihnen wurden nämlich die vier Elemente erschaffen, aus welchen alle diese Dinge in der Welt bei ihrem Werden bestehen. Die vier Elemente aber sind: Himmel, Feuer, Wasser und Erde, die in allen Dingen vermischt vorhanden sind."

KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG

Allgemein. Eines der am stärksten die Forschung beschäftigenden Probleme war auch hier die Frage der Herkunft dieser Kunst, d. h. aus dem ‚orientalischen', ‚hellenistischen' oder ‚römischen' Kreise; hellenistisch (bei E. W. Anthony 89), speziell antiochenischer Einfluß (Diehl, Manuel 1,118 f.); Mischung von östlichen und westlichen Zügen (Morey, Early Christian Art 158 f.). Selbst mazdaische Quellen wurden von Strzygowski angenommen und heute noch für möglich gehalten (so Mathew, Byzantine Aesthetics [1963] 58). Westlicher Charakter, der die Systeme der byzantinischen Kunst vorweg nimmt (Sas-Zaloziecky, FR. 3. Ser. 1 [52] [1950] 17 f.). Daß die Kunst ihre Vorgänger in Mailand habe („artisti di Palazzo", die sowohl

in S. Aquilino wie in Ravenna für die kaiserliche Familie gearbeitet hätten), zuerst bei Galassi (Roma o Bisanzio 345 f., desgl. Bettini, FR. 3. Ser. 1 [52] [1950] 50. Bovini, Cosiddetto mausoleo 82), während Kollwitz (Atti 6 Congr. Int. Archeol. Crist. Ravenna [1965] 398) mit Recht zu dem Schluß kommt, daß das Gemeinsame mit den Mosaiken des 5. Jh. in Rom und Mailand nicht über das Allgemeine des Zeitstils hinausgeht. – Dagegen nimmt die Tätigkeit von einheimischen, konstantinopolitanisch beeinflußten Meistern V. N. Lazarev an (Istorija vizentijskoj Živopisi[1] 48 f.; Storia 48). – Schmuck des Mausoleums konform der späteren ‚Byzantine Aesthetic' (Mathew, Byzantine Aesthetics 60).

Über die Frage der Verwandtschaft der Mosaiken mit denen des Baptisteriums der Kathedrale im allgemeinen: „molti caratteri stilisticamente non eguagliabili a quelli del Battistero nonostante la vicinanza di tempo e le consonanze generiche" (Galassi, Roma o Bisanzio 505).

Über die Verwendung von Bildvorwürfen in einem Zyklus, die unter historisch verschiedenen Bedingungen entstanden, also nicht ‚gleichzeitig' sind bes. Bianchi Bandinelli (RM. 62 [1955] 75 f.).

HIRTENMOSAIK

Klassisches mit östlichem Einfluß (vgl. Anthony 88); ‚alexandrinisch' (Schweinfurth 64); ‚hellenistisch' (Galassi, Roma o Bisanzio 15); die richtige Erkenntnis der stilistischen Eigenschaften des Mosaiks zuerst bei Weigand (BZ. 31 [1931] 112 f.): nicht wirkliche ‚Naturnähe' und illusionistische Landschaftsdarstellung (wie es z. B. Kömstedt 19 sah), sondern dekoratives Schema mit Landschaftskulissen, höfische Umdeutung des ehemals schlichten Hirten in den majestätisch-schönen Gotthirten. Diese Kunst weit entfernt von jener der Katakombenmalerei (vgl. Morey, Early Christian Art 159). Vorbild sind feierliche kirchliche Repräsentationsszenen nach Wulff (Handbuch 347).

Als stilistisch verwandt wurde häufiger das Mosaik von Hosios David in Thessalonike angesehen (so zuletzt auch Lazarev, Storia 47, mit weiterem Hinweis auf Mosaiken in Nikopolis, vgl. Soteriu, Epet. 23 [1953] 519 ff.), welches letztere man daher auch durch das Hirtenmosaik datieren zu können glaubte (vgl. Xyngopulos, Delt. 12 [1929] 162 sowie Grabar, Martyrium 2, 201); doch dürfte das Vergleichbare nicht so sehr im eigentlichen Stil als in der Haltung des Gotthirten hier und des Christus dort liegen.

Die lichten Töne des Grundes, die im Gegensatz zu denen der anderen Lünettenmosaiken stehen und nur hier vorherrschen, hält Kollwitz (Mosaiken 15 f.) für absichtlich wegen des Lichteinfalls durch die Türe gewählt.

LAURENTIUSMOSAIK

‚Historischer Stil' (vgl. Anthony 88). ‚Hellenistisch' (Galassi, Roma o Bisanzio 15 f.). Expressives antiochenisches Pathos (Schweinfurth 64). – Symbolisch-traditionell (Diehl, Manuel 1,122). – Transzendenter Charakter (Kömstedt 19).

Alle diese schematischen Gesichtspunkte geben wenig historisch, geistig und ästhetisch aus.

ORNAMENTALE MOSAIKEN

Im allgemeinen wird der Stoff-Charakter der Muster der Längstonnen betont, so vor allem von Galassi (Roma o Bisanzio 21 m. Anm. 7), wo auf koptische Stoffe hingewiesen, aber kein wirklich gleichartiges Beispiel nachgewiesen wird, denn das Beispiel in Berlin (Wulff-Volbach, Spätantike und koptische Stoffe [1926] 110 Nr. 11456 Taf. 32) zeigt wohl ein Streumuster von Kreuzen, kleinen Rosetten und konzentrischen Ornamenten, sie haben aber gar nichts mit den Mustern der Mosaiken gemeinsam. Daher wird daselbst Anm. 9 eine persisch-sassanidische Herkunft erwogen. Zweifellos hat die Ableitung von Stoffmustern etwas für sich, auch wenn sich kein entsprechendes Muster erhalten hat.

Die Unterschiede der Dekoration auf Nord- und Südtonne (vgl. Bd. 1,293 Text zu Taf. 20) setzen nicht von vornherein verschiedene Mosaizisten voraus, sondern könnten in dem Bestreben, die kürzere Südtonne, auf die sich der Blick des Eintretenden richtet, reicher zu dekorieren, begründet sein. Das Resultat einer solchen Überlegung wäre jedoch vom künstlerischen her sehr wenig befriedigend.

Das Schuppenmuster der Gurtbogen unter den Quertonnen ist ein typisches Beispiel eines aus naturabbildenden Elementen hervorgegangenen abstrahierten Musters: die Blattformen sind gänzlich stilisiert und geometrisch verregelmäßigt. Das einstige Bestehen aus zwei sich im Scheitel treffenden Friesen zeigt sich nur im hier rhombenförmig ausgeschnittenen Blaugrund.

Die Fruchtgirlande des nördlichen Gurtbogens besteht im Gegensatz dazu ganz aus naturabbildenden Elementen. Bei manchen, wie den Früchten, ist besondere Sorgfalt auf das ‚täuschend Ähnlichsein' verwendet. Solche Gegensätze im Oranment eines einzigen Baues lassen sich nur aus der bewußten Wahl ganz verschiedener Vorlagen erklären, nicht aber im Vor-

handensein von verschiedenen künstlerischen Richtungen unter den Mosaizisten.

Das goldene Kreuz in der blauen Scheibe, also dem Himmels-Globus, im Scheitelpunkt des Bogens (zum Motiv vgl. Lehmann, Art Bull. 27 [1945] 1 ff.), ist nach Süden, also wie das Gebäude selbst, ausgerichtet, im Gegensatz zum Kreuz in der Vierung. Dadurch wird die eschatologische Bedeutung des letzteren noch klarer (vgl. auch S. 85).

Das Wellenbandornament der Vierung erscheint hier mit dem roten, sonst meist für die Gemmenfriese verwendeten Grund. Solche plastisch ausgearbeiteten Ornamentstreifen gehören bereits zum Repertoire der Fußbodenmosaiken, sie begegnen sehr ähnlich besonders in Nordafrika, aber auch am Fußboden des k/pler Palastes gibt es Ähnliches (vgl. bes. The Great Palace of the Byz. Emperors, 2nd Report, ed. D. Talbot Rice [1958] Taf. 48–50 sowie in den antiochenischen Mosaiken: z. B. Antioch Excavations 2, Taf. 31,44 sect. 1–4). Auch der plastisch wirkende Hakenkreuz-Mäander kommt in Antiochien vor (z. B. Bath D, Room 3, Antioch Excavations 2, Taf. 26, 36 sect. 1) und bereits im 4. Jh. ebenfalls in Setif (P.-A. Février, Fouilles de Sétif. Les basiliques chrétiennes du quartier nord-ouest [1965] Abb. 112).

MOSAIKEN DER OST- UND WESTLÜNETTE UND DER QUERTONNEN

Sie gelten häufig als stilistisch eng verwandt mit den Ranken des Laterans-Baptisteriums in Rom einerseits und denen des Baptisteriums der Kathedrale andererseits. Die stilistischen Unterschiede im Vergleich mit den Ranken sowohl im römischen wie im ravennatischen Monument sind solcher Art, daß an eine wirkliche stilistische Verwandtschaft, geschweige eine Ausführung durch dieselben Hände, wie es Kurth (55) für die ravennatischen Ranken vermutete, nicht zu denken ist (vgl. die römischen Ranken, Wilpert, Mosaiken und Malereien 3 Taf. 1–3).

MOSAIK DER VIERUNG

Über die räumliche Verbindung von auf benachbarten Wänden angebrachten Mosaiken in mittelbyzantinischer Zeit handelt Demus (Byzantine Mosaic Decoration 30 ff.).

Die Illusion des Himmelsgewölbes ist häufig betont worden; gern wird auch von irrealem Raum oder Traumwelt gesprochen (vgl. Grabar, Peinture byzantine [1953] 55), sowie von Entmaterialisierung oder übernatürlichem Charakter (Sas-Zaloziecki, FR. 3. Ser. 1 [52] [1950] 17 f.).

Die von einer modernen illusionistischen Darstellungsweise ganz verschiedene Art kommt außer in den bereits im Text beschriebenen Zügen noch im Grunde der Lünetten zum Ausdruck: unter dem Fenster ist der Grund blau und wirkt daher wie eine dunkle Atmosphäre, wodurch die Vasen mit den Tauben wie gegen die Leere der dunklen Raumatmosphäre gesetzt erscheinen. Dadurch wird die Wirkung der Podeste als perspektivische Basis vermindert. Denn die Wirkung des Blaus ist hier zugleich die eines vom Fenster ausgehenden Schattens, gerade dort, wo Licht wirken müßte – man vergleiche die in der neueren Malerei immer wiederkehrende illusionistische Ausnutzung des Fensterlichtes auf Wandbildern. Dem Sinn des Dargestellten nach ist jedoch die Negierung des Fensters und seines Lichtes richtig und konsequent, denn das Fenster und sein Licht hat im Mosaik keine ‚Bedeutung'.

In den mehrfach auf der rechten Körperseite erscheinenden Schüsselfalten der Apostelgestalten möchte Kollwitz ein oströmisches Element erkennen, im Vergleich mit Gewandstatuen (Atti 6 Congr. Int. Archeol. Crist. Ravenna 1962 [1965] 398), doch wenn er auf Gemeinsames mit den Gewändern der Engel der Verkündigung in S. Maria Maggiore in Rom (Karpp Taf. 6. 7) hinweist, wird man selbst mit der von ihm gemachten Einschränkung, daß die Apostel ‚statuarischer' als die Engel seien, in keiner Weise beistimmen können: gerade in einem solchen Vergleich läßt sich der tiefe Unterschied der Modellierung von Körper und Gewand bei den römischen und ravennatischen Mosaiken auf das klarste demonstrieren.

VERSCHIEDENE MOSAIZISTEN UNTERSCHIEDE DER AUSFÜHRUNG

HIRTEN- UND LAURENTIUSBILD

Auf eine gemeinsame Werkstatt oder Mosaizistengruppe weist vor allem die feine Textur des Mosaiks, die sich von jener der anderen Mosaiken unterscheidet, sodann ist es die Farbe und reiche Schattierung des Grundes. Dagegen sind verschieden die Modellierung von Gewand und Inkarnat: bei Laurentius flacher, das Gewand durch starke dunkle Linien markiert. Beim goldenen Gewande des Hirten weniger Detailzeichnung, aber größere plastische Wirkung der Körperpartien als ganzes. Ebenso ist das Inkarnat weniger modelliert, aber farbiger (wegen des stadtrömischen Ursprungs?, vgl. Charakteristik Bd. 1, 97) als beim Hirten, dessen Gesicht stark weiß gelichtet ist und plastisch wirkt. Daß also zumindest die Köpfe von verschiedenen Mosaizisten stammen, ist außer Zweifel.

HIRSCHE AM LEBENSWASSER UND MOSAIKEN DER QUERTONNEN

Die erheblichen Unterschiede in der Ausführung, sowohl in den Lünetten wie auf den Gewölben (vgl. Bd. 1, 291. 292, Texte zu Taf. 13. 16/17), könnten auf die Ausführung durch verschiedene Hände, bei gleichem Entwurf zurückgehen. Ob weiterhin die an den Lünetten tätigen Mosaizisten auch die Mosaiken der Quertonnen gearbeitet haben oder nicht, läßt sich nicht feststellen.

Die Textur des Mosaiks scheint überall ähnlich zu sein. Die Verschiedenheit der Muster könnte daher auch durch eine stark variierende Übertragung der Vorlage in die Synopie bedingt sein.

LÜNETTENMOSAIKEN DER VIERUNG

Bei den Aposteln sind die verschiedenen Hände mit einiger Sicherheit bei der Mehrzahl zu unterscheiden.

Meister I, ‚Petrusmeister': Ihm ist außer Petrus der Apostel neben ihm auf der Südlünette zuzuweisen. Charakteristisch: weiche Modellierung des Inkarnates, ohne starke Lichter und Konturen; ‚Knopfaugen'.

Meister II: Zuweisbar rechter Apostel der Süd- und linker der Westlünette. Lebhafte Lichtungen auf den Gewändern, Schattung des Palliums in grüngrau. Weiche Modellierung der Tunica mit stark farbiger Modellierung der Brust (ganz im Gegensatz zur Art von Meister III, wo flache Brust). Hände gut modelliert, einzelne Finger voneinander abgesetzt, Lichtung und Konturierung der einzelnen Glieder; Augen von unten nach oben blickend.

Meister III: Rechter Apostel der West- und linker der Nordlünette. Er ist am leichtesten herauszuerkennen: verhältnismäßig flache Falten, doch geht ein scharfer dunkler Schattenstreifen diagonal durch das Pallium. Plumpe rechte Hand, überlange, doch nicht voneinander klar abgesetzte Finger.

Meister IV: Ihm wäre der rechte Apostel der Nordwand zuzuweisen. Seine Art erscheint der des vorausgehenden ähnlich: großflächige Faltengebung, z. T. scharf konturiert, Hände denen von I ähnlich, ebenso wie der Blick.

Meister V, ‚Paulusmeister': Verwandt in seiner Art dem Petrusmeister, aber dennoch zu unterscheiden: teigige, röhrenartige voneinander abgesetzte Finger, weiches Inkarnat, stärkere Ausbildung des Gesichtes, Augen etwas weniger starr als bei Petrus. Die Falten des Palliums spannen über den rechten Oberschenkel wie nasser Stoff (ähnlich bei Meister III); Blick von unten.

Die Haltung und Stellung der Apostel ist verhältnismäßig gleichmäßig, indem sie sich meist nach innen kehren, bis auf die beiden, im Profil gegebenen Apostelfürsten. Es wechselt dagegen ab die Attitüde der linken Hand, indem ein Apostel mit Rolle und ein solcher, der in der verhüllten Linken nichts hält, aufeinander folgen; unter letzteren bildet Petrus die Ausnahme, da er mit der verhüllten Linken die Schlüssel hält.

Auch im Grunde der Lünetten zeigen sich deutliche Unterschiede, am auffälligsten um die Kantharoi der Ost- und Westlünette: östlich ist der Kantharos vom Blaugrund umgeben, die Tauben sitzen jedoch auf dem grünen Boden daneben, und zwar ohne Schlagschatten (einen solchen wirft nur der Fuß des Kantharos). Westlich sitzen ebenfalls die Tauben auf dem verbreiteten Blaugrund. Ein solcher Unterschied kann sehr wohl auf verschiedene Mosaizisten zurückgehen, aber auch allgemein von einer künstlerischen Erkenntnis herrühren: nämlich daß der Blaugrund die weißen Tauben mehr hervortreten läßt, was besonders auf der nicht von der Tür her Licht empfangenden Nordlünette günstig war, während das Licht stärker auf die Südlünette fällt.

MOSAIKEN DES VIERUNGSGEWÖLBES

Hier scheinen zwei, vielleicht auch drei Meister tätig gewesen zu sein (vgl. die Unterschiede im Text zu Taf. 22–25, Bd. 1, S. 293): der fähigere Meister dürfte Stier und Löwe gearbeitet haben, ein anderer weniger ausdrucksfähigerer den Adler; vielleicht stammt von letzterem auch der Mensch, worauf die Bildung der Flügel schließen läßt. Es scheint jedoch, daß die mit der Darstellung der Lebewesen beauftragten Mosaizisten andere als jene waren, welche die Apostel schufen; beim Vergleich der Modellierung und des Gesichtsausdrucks des Menschen mit den Aposteln werden die Unterschiede in der Auffassung deutlich.

SAN GIOVANNI EVANGELISTA

WEIHINSCHRIFTEN UND DATUM

a) Einst am Fuße der Apsiskalotte (vgl. S. 110; daselbst Analyse, hier unsere abweichende Emendation von CIL. 11, 276 e = Dessau 1, Nr. 818 = Diehl, ILCV. Nr. 20 e): *Sancto ac beatissimo apostolo Iohanni Evangelistae Galla Placidia Augusta cum filio suo Placido Valentiniano Augusto et filia sua Iusta Grata Honoria Augusta liberationis pericul(or)-um maris votum solvit.* Die Inschrift befand sich an derselben Stelle wie die von S. Apollinare Nuovo (vgl. S. 127).

b) Über dem Triumphbogen (vgl. S. 109; CIL. 11, 276 b = Dessau 1, Nr. 818 = Diehl, ILCV. Nr. 20 b): *Galla Placidia Augusta pro se et his omnibus hoc votum solvit.*

Für die Datierung gibt nur die Apsisinschrift einen Anhalt durch die Titel Valentinians III. und der Honoria: terminus post quem ist die nach der Erhebung Valentinians III. (23. 10. 425) erfolgte Erhebung der Honoria zur Augusta, was nach O. Seeck (RE. 8,2, 2291 f. s. v. Honorius) nicht lange danach, nach E. Stein (Geschichte des spätrömischen Reiches 1, 494 Anm. 5) nicht vor 427 geschehen ist. Vor diesem Datum wird also der Bau nicht geweiht worden sein. Die als festes Faktum gegebene Datierung des Baues in die Jahre 424 bis 434, d. h. kurz nach dem Tode des Honorius und vor der vermeintlichen Verstoßung der Honoria vom kaiserlichen Hofe entbehrt jeglicher Begründung (zuerst wohl bei A. Testi Rasponi, A. M. Romagna, 3. Ser. 27 [1909] 314 ff. sowie TR. 129 Anm. 1 [nel 424 Galla Placidia ritornava a Ravenna!] und TR. 130 Anm. 1 [434], nach ihm P. Lanzoni, Riv. Scienze stor. 7 [1910] 358; Diocesi 2, 752: 425–434; Ricci, Tavole 8,1, 15, sich berufend auf Dessau 1, S. 181; aber auch noch in den letzten Arbeiten erscheinen diese Irrtümer: G. Bovini, FR. 3. Serie 17 [68] [1955] 57; R. Farioli, FR. 3. Ser. 32 [83] [1961] 41 f. De Angelis d'Ossat 14 usw.). Die Ereignisse spielen sich bekanntlich folgendermaßen ab: erst 424 im Herbst verläßt Galla Placidia Konstantinopel und geht nach Thessalonike; dort Ausrufung Valentinians zum Caesar am 23. 10. 424, zugleich Verlöbnis mit Eudoxia; Winter 424/5: Reise nach Salona, baldige Weiterfahrt nach Aquileia, wo der gefangen genommene Senatskaiser Johannes im Mai oder Juni 425 auf Befehl der Kaiserin hingerichtet wird. Noch am 6. 8. befindet sie sich dort, geht aber bald darauf zu Lande nach Ravenna und, sich daselbst sehr kurz aufhaltend, gleich nach Rom, wo am 23. 10. 425 Valentinian III. zum Augustus ausgerufen wird durch Helio, der dabei den in Thessalonike erkrankten Theodosius II. vertritt. In Rom hält Galla noch am 24. 2. 426 Hof, aber schon am 6. 3. weilt sie in Ravenna und nun zu langem Aufenthalt. Erst jetzt beginnt ihre ravennatische Regierungszeit (zum ganzen mit Quellen W. Ensslin, RE. 20,2, 1923 s. v. Placidia; vorher: Seeck, Untergang 6, 93 ff.; E. Stein, Geschichte des spätrömischen Reiches 1, 427 ff. sowie jüngst V. A. Sirago, Galla Placidia e la trasformazione politica dell'Occidente [1961] 231 ff.; völlig wertlos ist dagegen der Artikel von C. Cecchelli, Encic. Italiana 16, 286 f. s. v. Galla Placidia). Damit kann man frühestens im Spätfrühjahr 426 mit dem Baubeginn rechnen.

Ebenso ist der terminus ante quem von 434 gar nicht gültig. Schon O. Seeck (RE. 8,2 [1913] 2293), also bereits nicht weniger als vor einem halben Jahrhundert, hat gezeigt, daß die bei Marcellin. Chron. ad A. 434 (Mommsen, Chron. min. 2, 79) überlieferte Verstoßung Honorias und die daraus folgende Aberkennung der Augusta-Würde auf einem Irrtum beruhen muß; J. Bury (Journ. Roman Stud. 9 [1919] 13) führte diesen Irrtum mit Recht auf eine irrige Lesung der Indiktion zurück. Noch anläßlich der Vicennalien Valentinians III. sind Münzen der Honoria geprägt worden (vgl. H. Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain communément appelées médailles impériales 8² [1892] 220 Nr. 4). Da wohl nie dieser Nachweis Seecks im Zusammenhang mit der Datierung der Kirche nachgeprüft wurde (vgl. Ricci, Tavole 8,1, 15, auf dem wieder die späteren fußen), teilen wir die Daten mit: Goldsolidus, geprägt in Ravenna, Avers mit DN IUST GRAT HONORIA P F AUG; Büste der Honoria mit Diadem nach rechts, die Gotteshand krönt sie mit einem Kranz; Revers, VOT XX MULT XXX sowie im Feld RV, im Exergus COMOB; Victoria nach links, mit Stabkreuz in der Rechten. Bury (a. O. 3 f.) glaubt jedoch, daß die Münze anläßlich der Vicennalien Theodosius' II. geprägt sei: das wäre 422 gewesen, denn er war am 16. Januar 402 zweijährig zum Augustus erhoben worden. Ein solches Datum ist gänzlich ausgeschlossen und es bleiben für

die Münze allein als Datum die 444/5 stattfindenden Vicennalien des Bruders. Des weiteren hat aber Bury (a. O. 7 f.) nachweisen können (was soeben in bezug auf Honoria und das Datum voll bestätigt hat St. J. Oost, Class. Philol. 60 [1965] 4 ff.), daß bei Merobaudes, carm. 1, 5–21, das nicht vor 440 und nicht nach 442 verfaßt sein kann, Honoria neben dem kaiserlichen Bruder und der Mutter höchst panegyrisch besungen wird (v. 13 f.: *cum soror adsistit, nitidae candentia lunae / sidera fraterna luce micare putes*, vgl. weiter zu dieser Stelle S. 116). Honoria genoß also bis in die vierziger Jahre Namen und Ehren einer Augusta: die Forscher sind sich heute darüber einig, daß die Katastrophe ihres Lebens später, um 449/50, hereinbrach und sich daraus ihr Angebot der Ehe an Attila erklärt (vgl. zuletzt Sirago a. O. 329 ff.).

Damit ergibt sich für den Baubeginn als terminus post das Frühjahr 426, für die Weihe als terminus post das Jahr 427; die Gesamtlage spricht dafür, daß der Bau in wenigen Jahren nach dem Regierungsantritt Galla Placidias auch vollendet wurde, da sie eine solche Stiftung sicherlich mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln gefördert haben wird: um 430 kann die Kirche vollendet gewesen und geweiht worden sein.

ANLASS DES GELÜBDES

Es ist eine weitere Frage, während welcher Reise die Kaiserin das Gelübde für den Kirchenbau leistete. In der ravennatischen Forschung ist allgemein anerkannt die Hypothese von F. Lanzoni (Riv. Scienze stor. 7 [1910] 349), wonach auf der Reise Gallas von Konstantinopel nach Ravenna das Unwetter nahe bei Ephesos hereingebrochen sei, gleichsam im Angesicht des Heiligtums des Evangelisten, und sich daraus die Bitte um seine Intercession am besten erkläre (es folgen A. Testi Rasponi, TR. 129 Anm. 1; Ricci, Tavole 8,1, 14 f. sowie Bovini a. O. u. a.): diese Reiseroute ist vollkommen ausgeschlossen, da kein Mensch zum Vergnügen, zumal nicht im Altertum, von K/pel aus, um Thessalonike zu erreichen, Kreuzfahrten durch die mittlere Ägäis veranstaltete, sondern den kürzesten Landweg, die Via Egnatia benutzte (Bd. 1, S. 152), wie überhaupt der Verkehr vom Occident zum Orient oder umgekehrt in geringerem Maße die Seewege benutzte als die Landwege, was schon eine römische Tradition war (vgl. E. Patzelt, Die fränkische Kultur und der Islam [1932] 187 und 165), und zwar galt das weniger für den Handel als gerade für den Reiseverkehr (vgl. besonders G. Mickwitz, in: Wirtschaft und Kultur, Festschrift A. Dopsch [1938] 75 Anm. 1). Falls jedoch der Landweg nicht zusagte, würde man an der thrakischen Küste entlang geschifft sein. Es besteht nun weiter die Wahrscheinlichkeit, daß die kaiserliche Reisegesellschaft, da sie sich auf Salona richtete, auf dem Landweg über die Via Egnatia fortfuhr, nämlich über Pella, Edessa, Lychnidos (Ochrida) nach Dyrrhachion (Durazzo) und von dort die Adria aufwärts über Seodra-Narona bis Salona; man reiste auf dieser Route (vgl. *Iter quod ducit a Durrachio per Macedoniam et Trachiam Bisantium usque* ... des antoninischen Itinerars, Itineraria romana 1 ed. O. Cuntz [1929] 317–323,8 sowie daselbst 337–339,5 *a Salonis Durrachium*), wenn auch auf beschwerlichen, doch durchwegs sicheren Straßen, während in dieser Jahreszeit auf dem Meer zweifellos größere Gefahren drohten. Dennoch ist eine Reise von Thessalonike nach Süden, zum korinthischen Golf, weiter über Patras an der epirotischen und dalmatinischen Küste bis nach Salona hinauf nicht auszuschließen: die Reise von Thessalien über Griechenland nach Epirus (Aulona = Valona, Itineraria romana 1 ed. O. Cuntz 324–328) sowie des weiteren die Reise in der Ravennatis Anonymi Cosmographia über Thrakien, Makedonien, Thessalien, Mittelgriechenland, Attika, Peloponnes, Epirus, Dalmatien bis Ravenna über Aquileia-Concordia (vgl. Itineraria romana 2 ed. J. Schnetz [1940] 5,12–14). Da Galla Placidia von Salona aus sicher Aquileia zu Land erreichte, ergibt sich in der Tat als eine der wenigen Möglichkeiten, an die dalmatinische Küste den drohenden Schiffbruch zu lokalisieren; solche Vermutung liegt auch dem Sermo B aedificationis zugrunde: ... *et* (S. Johannes) *usque ad Illyricum perduxit Adriae portum salutatorium* (vgl. Muratori, Rer. It. Script. 1,2, 570). Aber da diese Seereise keineswegs gesichert ist, wird man der Hypothese Burys die größte Wahrscheinlichkeit zusprechen (Journ. Roman Stud. 9 [1919] 3), wonach der Sturm derselbe gewesen ist, in den die Flotte des Ardaburius, von Salona ausfahrend, geriet: dann wäre Galla nach der Rettung nach Salona zurückgekehrt und hätte nicht noch einmal die Seereise gewagt, sondern sich Aspar und seinen Truppen auf dem Landweg angeschlossen. Unwahrscheinlich ist die Annahme von Sirago (a. O. 238 Anm. 1), wonach das Gelübde auf der Reise von Ravenna nach K/pel im Frühjahr 423 geleistet worden sei; denn dafür gibt es gar keinen Anhalt.

DER EVANGELIST UND APOKALYPTIKER JOHANNES

ALS INTERCESSOR

Der Intercessor ist Thema im Mosaik allein am Triumphbogen, wo er aus Christi Händen ein Buch, wohl die Apokalypse, empfängt (vgl. S. 108), sowie in zwei Inschriften: die Apsisinschrift (S. 110)

a) erwähnt die *liberatio periculorum maris,* die ihm verdankt wird durch seine Intercession; die Inschrift am Triumphbogen (S. 109)

b) hebt dagegen gleichsam die hervorragendsten Tugenden hervor: *Amore Christi nobilis – filius tonitrui – arcana vidit.* Beider Inschriften Inhalt wirft nach genauerer Prüfung Licht auf für uns zum Teil überraschende Züge, die man damals dem Apostel zueignete und die apokryph sind. Gerade zu Beginn des 5. Jh. scheinen die Acta Johannis aber in einer neuen Redaktion eine Bereicherung im Sinne der wunderbaren Heiligenlegende, ganz im Zuge der Zeit, erfahren zu haben. Eine Neubearbeitung der Acta (vgl. die Rekonstruktion der ursprünglichen apokryphen Akten zuerst bei Th. Zahn, Acta Joannis [1880] sowie Acta Apostolorum apocrypha ed. Tischendorf-Bonnet 2,1 [1898] 151 ff.) erfolgte eben zwischen dem Beginn und der Mitte des 5. Jh., wahrscheinlich im griechischen Orient, unter der fingierten Verfasserschaft des Apostelschülers und -begleiters Prochoros (Text: Prochori de vita, miraculis et assumptione b. Joannis apostoli = Maxima bibliotheca patrum 2, 46 ff.; lateinische Übersetzung bei J. A. Fabricius, Codex Apocryphus Novi Testamenti 2² [Hamburg 1719] 542 ff. und 581 ff.; Inhaltsangabe bei R. A. Lipsius. Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden 1 [1803] 366 ff.; über die lateinische Version des Prochoros-Textes, Lipsius a. O. 1, 417 ff. sowie Hennecke-Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen 2, 134; die Datierung, Lipsius a. O. 1, 406 f. mit Hinweis auf Zahn a. O. p. LVIII. Die Bearbeitungen in syrisch, armenisch, georgisch, altslawisch, koptisch, arabisch und äthiopisch vgl. Lipsius a. O. 1, 358 ff., Hennecke-Schneemelcher a. O. 135 f.). Die Übersetzung in die verschiedenen Sprachen erweist eine oekumenische Verbreitung dieser Johannes-Legenden und damit ist auch deren Kenntnis im Kreise der Kaiserin Galla Placidia, sei es in Ravenna oder während ihres Aufenthaltes in der östlichen Hauptstadt, vorauszusetzen (vgl. dazu sogleich S. 96).

Ausgang für einige Züge der Legenden, die in unserem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielen, sind:

1. Joh. 13,23:
ἦν ἀνακείμενος εἷς ἐκ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ, ὃν ἠγάπα ὁ Ἰησοῦς.
2. Mk. 3,17:
. . . καὶ Ἰάκωβον τὸν τοῦ Ζεβεδαίου καὶ Ἰωάνην τὸν ἀδελφὸν τοῦ Ἰακώβου, καὶ ἐπέθηκεν αὐτοῖς ὄνομα Βοανηργές, ὅ ἐστιν υἱοὶ βροντῆς.

Beide Stellen spiegeln sich unmittelbar im ersten Teil der Inschrift des Triumphbogens wider.

Die besondere Zuneigung Christi – *amor Salvatoris* heißt es wie in der Inschrift in den lateinischen Akten des Abdias (Fabricius a. O. 2, 533, 14; Lipsius a. O. 1, 131) – ist nun nach den der Kirche gleichzeitigen Quellen begründet in der Jungfräulichkeit des Apostels, weswegen Christus ihn die Geheimnisse und Mysterien erkennen läßt, z. B. Ps. Augustin. serm. 192 in Joann. (A. Mai, Nova patrum bibliotheca 1,1, 449 f., Lipsius a. O. 1, 432): *vidit etiam . . . mysteria, quae ei Dominus propter munditiam castitatis et virginitatis suae revelare dignatus est, et quia plus eum ceteris dilexit discipulis.* Johannes ist daher „über große Mysterien Herr" (vgl. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen² 173), er kennt selbst die Gedanken der Menschen, ist allwissend, z. B. bei Prochoros c. 46 und 56 (vgl. besonders R. Söder, Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike [1932] 65, auch für die weiteren legendären Züge).

Der von Jesus den Söhnen des Zebedäus gegebene Beiname Donnersöhne – der wieder in der Inschrift des Triumphbogens erscheint – war Anlaß, den Apostel mit Blitz, Donner und Ungewitter überhaupt zu verbinden. Nach Prochoros c. 46 (Lipsius a. O. 1, 394) blitzte und donnerte es heftig, der Berg bebte und der Schüler Prochoros fiel zu Boden, als der Apostel die Eingebung bekam, das Evangelium dem Schüler zu diktieren; nach Nicephor. hist. eccl. 2,42 (bei Lipsius a. O. 1, 362) „donnerte" der Evangelist das Evangelium und die Apokalypse auf Patmos *(ὑψηλῶς ἀνεβρόντησεν).* Im Jahre 549 blitzte und donnerte es furchtbar am Johannestage (8. Mai), so daß die Arcadius-Säule am Xerolophos zu Konstantinopel schwer beschädigt wurde (vgl. Theophan. ad A., 6041; übersetzt bei Unger 441), das heißt, diese enge Verbindung des Evangelisten mit dem Donner, und folglich mit Unwettern überhaupt, muß im allgemeinen Bewußtsein der Zeit und auch noch später rege und lebendig gewesen sein.

Wahrscheinlich hängen damit auch die häufig von Johannes erzählten Meeres-Wunder zusammen. Auf

der Reise von Palästina nach Kleinasien erlitt Johannes einen furchtbaren Schiffbruch: während alle übrigen nur nach sechs Tagesstunden ans Land gespült wurden, trieb der Apostel vierzig Tage und vierzig Nächte im Meere und wurde dann wohlbehalten durch eine kurze Welle unter heftigem Getöse (Donner!) ans Ufer geworfen, Prochoros c. 1 (Lipsius a. O. 1, 367 f.; dazu Söder a. O. 42 mit Parallelen aus anderen Apostelgeschichten). Auf der Reise nach Patmos, wohin er verbannt wird, vgl. Prochoros c. 12–14, fiel ein Jüngling über Bord: der Vater will sich aus Verzweiflung nachstürzen; alle klagen, nur Johannes nicht. Nach drei Stunden, auf aller Bitten hin, trat er, von Mitleid ergriffen, an die Reeling und gebot dem Meere im Namen Christi, den Toten zurückzugeben: es erhob sich ein Sturm und eine hohe Welle warf den Jüngling lebendig dem Apostel zu Füßen (Lipsius a. O. 1, 374). Als auf derselben Reise das Schiff nachts vor Anker lag, brach ein schwerer Sturm los, so daß das Schiff in Stücke zu gehen drohte. Die Schiffsleute baten den Apostel um Hilfe, der jeden an seinem Platz zu bleiben hieß. Da die Flut stieg, flehten sie ihn abermals an. Doch er gebot Schweigen, erhob sich und beschwichtigte in Christi Namen den Sturm und die aufgewühlten Wasser, so daß sich alle verwunderten (Prochoros c. 16). Bereits im Text (Bd. 1, 153) haben wir die wunderbare Rückreise auf dem Floß nach Asien erwähnt, Prochoros c. 14 (Lipsius a. O. 1, 473 f.). Nach einer anderen Version gelangt Johannes auf einem Balken schwimmend nach Milet (Lipsius a. O. 1, 113, nach Cod. Vat. Graec. 654, fol. 110), und nach den Timotheus-Akten kam Johannes nach einem Schiffbruch vom Meere ausgeworfen in Ephesos an (Lipsius a. O. 3, 375. H. Usener, Acta S. Timothei [1877] p. 9,24–10,36). Bei einem solchen wunderbaren Beherrschen der Elemente überrascht es nicht, wenn Johannes fähig ist, die Insassen des Schiffes auf der Fahrt nach Patmos vor dem Verdursten zu retten, indem er das in die Gefäße gefüllte Meerwasser in Süßwasser verwandelt, Prochoros c. 18 f. (Lipsius a. O. 1, 375).

Aus diesen Legenden ergibt sich gleichsam zwingend der Schluß, daß damals der Evangelist als Nothelfer bei Unwettern galt und vor allem in Seenot als Intercessor angerufen worden ist. Galla Placidia ist das historische Beispiel dafür. Sie richtete also, wie wir mit Bury vermuten (vgl. 94), auf der gescheiterten Überfahrt über das Adriatische Meer, von Salona nach Ravenna, ihre Gebete an den in solchen Gefahren sichere Hilfe vermittelnden Intercessor. Diese Tatsache erklärt auf vollkommene Weise das Gelübde der Kaiserin an den Apostel. Es handelt sich zugleich in Bezug auf eine Kirchengründung um das erste historisch wirklich fundierte Zeugnis der Anrufung und nach erfolgreicher Intervention eines Gelübdes an einen bestimmten Intercessor, der bekannt dafür ist, in einer ganz bestimmten Situation erfolgreich zu vermitteln und zwar weil sein Leben selbst voll ähnlicher Gefahren mit wunderbarer Errettung gewesen ist, d. h. daß er jedwede entsprechende Gefahr, wie schwer und verzweiflungsvoll die Situation auch gewesen sein mag, stets überwunden hat.

In Bezug auf die Gründung einer Johanneskirche in Ravenna erhebt sich zuletzt die Frage nach einem möglichen Vorbild, nämlich eines bereits bekannten Johannes-Heiligtums. Das scheint in der Tat der Fall gewesen zu sein, und zwar nicht so sehr in der berühmten Grabkirche des Apostels vor der Stadt Ephesos als in dem Martyrion im Hebdomon vor den Mauern von Konstantinopel, das als eine Gründung Konstantins d. Gr. galt nach der Patria Const., Script. orig. Const. Preger 260 (übersetzt bei Richter, Quellen Nr. 203 [1089]):
τὸ δὲ Ἕβδομον ὁ δρομικὸς ναὸς ἐκτίσθη παρὰ τοῦ μεγάλου Κωνσταντίνου εἰς ὄνομα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.

Am Hebdomon befand sich nicht nur ein kaiserlicher Palast, was in unserem Zusammenhang nicht ohne Interesse ist (vgl. zur Topographie R. Janin, Constantinople byzantine 408 ff.), sondern auch ein Hafen, vgl. Theophan. Chron. ad A. 6044 (= 522 n. Chr.): *τῷ δ' αὐτῷ ἔτει ἐκαθαρίσθη ὁ λιμὴν τοῦ Ἑβδόμου* (übersetzt bei Unger 744, sowie Janin 227 mit Karte IX: „. . . on en voit encore nettement les traces près de l'échelle moderne, avec un môle qui le protégeait contre les vents du sud"). In der Nähe dieses Hafens lag die oben erwähnte Kirche: hier ließ Theodosius d. Gr. zuerst das Haupt des Täufers, das er in Kyzikos aufgefunden hatte, verwahren, bis das Martyrion des Prodromos erbaut war (Script. orig. Const. Preger 260; Richter, Quellen 145 Nr. 258 [1144]), wahrscheinlich gleich nach der Landung, nach der Überfahrt. Am aufschlußreichsten ist der Bericht des Socrates (hist. eccl. 6,12) über die Ankunft des Bischofs Epiphanios von Kypern im Jahre 403 in Konstantinopel (vgl. Seeck, Untergang 5, 354): *προσορμίσας οὖν τῷ ἐπὶ Ἰωάννην μαρτυρίῳ, ἀπέχει δὲ τοῦτο ἑπτὰ σημεῖα τῆς πόλεως, καὶ ἐξελθὼν τῆς νεὼς, σύναξίν τε ἐπιτελέσας, καὶ διάκονον χειροτονήσας, αὖθις εἰς τὴν πόλιν εἰσέρχεται·* „Er legte bei dem Martyrion des Johannes an, das sieben Meilen von der Stadt entfernt – ging aus dem Schiff, hielt einen Gottesdienst ab, ordinierte einen Diakon und ging alsbald in die Stadt." Daß es sich um die Kirche des Theologen und nicht um das zur Zeit des geschilderten Ereignisses bereits existierende des Prodromos handelt, ergibt sich aus der Lage am Wasser (letztere Kirche lag weiter landeinwärts, vgl. Janin Karte IX) sowie aus den Namen: man nannte die Täuferkirche meist *ὁ ναὸς Προδρόμου*, dagegen die

andere, (z. B. Socrates, hist. eccl. 6,6) *μαρτύριον τοῦ ἀποστόλου Ἰωάννου.*

Drei wichtige Tatsachen werden mitgeteilt: das Anlegen beim Martyrion, das also unmittelbar am Hafen gelegen haben muß; hier geht nun der Bischof an Land; und zwar um im Martyrion eine Synaxis zu halten, also einen Gottesdienst: mit aller Wahrscheinlichkeit war in ihm ein Dankgebet für die glücklich überstandene Meeresfahrt von Kypern nach Konstantinopel eingeschlossen, wenn es nicht überhaupt ein Dankgottesdienst war. Man kann daher weiter vermuten, daß Epiphanios gerade in diesem Hafen von Bord des Schiffes ging – in einem unter vielen und nicht etwa dem einzigen Hafen in und bei Konstantinopel, manche andere lagen zur Stadt hin viel bequemer – um dem Evangelisten für die glückliche Überfahrt zu danken, vielleicht weil er sich schon vor Antritt der Reise an ihn um Beistand bittend gewandt hatte?

Wir halten es für wahrscheinlich, daß dieses am Hebdomon-Hafen gelegene Martyrion des Johannes des ‚Theologen' diejenige Kirche Konstantinopels war, in der man den Intercessor um Beistand vor einer Meeresfahrt anrief und nach glücklicher Beendigung dankte. Das Vorbild der Johannes-Memoria der Galla Placidia wird also das Martyrion im Hebdomon gewesen sein. Wie weit allerdings nun der bildliche Schmuck mit jenem des möglichen Vorbilds zusammenhängt, läßt sich nicht einmal vermuten. Dagegen liegt die Vermutung nahe, daß die ravennatische Johanneskirche in Bezug auf die *beneficia* des Apostels von der Hebdomon-Kirche eine entsprechende Funktion übernommen hatte.

LOKALISIERUNG DES BAUES

Die Angaben des Tractatus aedificationis über die Bestimmung des Ortes bei der Gründung der Kirche sind legendär (vgl. Muratori, Rer. It. Script. 1,2, 568 und 570); ebenso die Angaben darüber, daß das Gelände sumpfig gewesen sei und man die Kirche auf Pfahlrosten errichtet habe (Tractatus B, Muratori a. O. 570, was Rossi, Rav. Hist. 101 übernahm, vgl. dazu A. Testi Rasponi, TR. 129 Anm.). Tractatus A erwähnt *lapidea fundamenta,* was ebenfalls auf mittelalterlichen Vermutungen beruht (Muratori a. O. 568), aber eher den Tatsachen entspricht: östlich der Kirche, in einer Entfernung von ungefähr 150 m führte der spätantike östliche Mauerzug entlang, in dem nicht weit von der Kirche sich die *Porta Artemidoris* öffnete, von der aus man zum Campus Coriandri und zum Mausoleum Theoderichs *ad Pharum,* also zum Wasser, gelangte, vgl. u. a. einen Vertrag von 1014 (Arch. Arcivescovile, Caps. L. Nr. 5031, bei Zirardini, Edifizi profani 103): *... in hac Civ. in Reg. Porte Artennectorum non longe sed prope Palatium Theoderici Regis et prope Mon. S. Joannis Evangelistae.* Daraus ergibt sich weiter, daß der Palastkomplex (über die mittelalterliche Bezeichnung *palatium Theodoricianum* vgl. Bd. 2,3) ganz in der Nähe war. Ganz ähnlich Tractatus Muratori, Rer. It. Script. 1,2, 570 A/B Spalte 2: *ferè regione Auscuum* (Cod. Rav.: *Auscutum), nec non Romuleae Ravennae, quo circulus in Porta, quae Arce-Meduli vocatur ... Auscuum, Auscutum* ist eine Verballhornung von *ad scubitum* (R. Farioli, FR. 3. Serie 32 [83] [1961] 44 mit Anm. 588 sagt, daß in dem Tractatus *Artemeduli* und *ad scubitum* oder *ad scudrium* zu lesen sei – man überzeuge sich von dem Sachverhalt; dagegen dürfte es aus Testi Rasponi, TR. 129 Anm. 1 übernommen sein, wo alles wüst durcheinander ohne Quellenangaben geht und *ad scubitum* als Verderbnis von einem nicht existierenden Wort *excubitorium* [! moderne Bildung aus *excubitor*] erklärt ist). Zweifellos ist *ad scubitum* = *excubitum* die Palastwache (vgl. Bd. 2,3); weiter einen Vertrag von 1010, Arch. Arcivescovile, Caps. L. Nr. 5056 (vgl. Zirardini, Edifizi profani 23 ff., Fantuzzi 1, 390 Nr. 41), wo bei dem Kloster *Sancti Johannis Apostoli Domini Evangelistae* eine Gasse *ad Scubitum, in regione Ammoneta aurea* unweit der *Platea Maior* genannt wird (zu diesem Dokument und der Lokalisierung der *Moneta aurea* in einer *Porticus Sacri Palatii,* Bd. 2,3). Es ist anzunehmen, daß schon damals das Kloster an der Südseite der Kirche gelegen hat wie der heute wieder zum Teil restaurierte Klosterbau des 16. Jh. der Canonici Regolari di S. Salvatore, die es seit 1459 innehatten (vgl. Ricci, Guida[6] 110). *Ad scubitum* lag südlich des Klosters und damit besteht die große Wahrscheinlichkeit, daß Kirche und Kloster unmittelbar nördlich an den Palastbezirk anschlossen: die Lage des Baues also weist deutlich auf die Zugehörigkeit zum Palast, folglich auf den Charakter als Palastkirche hin (weiteres dazu S. 117).

Im k/pler Palast gab es mehrere Palastkirchen, die älteste war der nach der Überlieferung bereits von Konstantin d. Gr. gegründete Ναὸς τοῦ Κυρίου (Janin, Églises et monastères 525 f.); nach den Chronisten hatte auch die Stephanskirche ἐν τῇ Δάφνῃ Konstantin zum Gründer, doch nach einer anderen (und wohl zuverlässigeren) Tradition ließ sie Pulcheria 428, also

ungefähr gleichzeitig mit der ravennatischen Johanneskirche, erbauen. Hier wurden für lange Zeit die Kaiser gekrönt und in ihr verwahrte man das große Kreuz Konstantins d. Gr. (Janin, Églises et monastères 489 f. m. Quellen). Eine Kirche Johannes' des Theologen lag östlich von dem von Theophilos 838 erbauten Trikonchos (vgl. Janin, C/ple byzantine 110 ff.) und wird wie jene erst dem frühen Mittelalter entstammen. Es ist also völlig auszuschließen, daß die Weihung an Johannes in irgendeiner Weise durch eine entsprechende im konstantinopler Palast bedingt gewesen ist; dagegen dürfte die Sitte einer wirklichen Palastkirche am konstantinopler Hofe aufgekommen sein.

DIE BAUPERIODEN

ERSTE PERIODE

Die Annahme, daß für die Kirche „una grand'aula romana" verwendet worden sei (vgl. TR. 129 Anm. 1), ist völlig unhaltbar.

Erst bei den umfassenden Restaurierungsarbeiten 1919–21 wurde festgestellt, daß das Innere der Basilika einst kürzer gewesen ist und zu einem nicht bekannten Zeitpunkt die Vorhalle (Ardica) in das Langhaus einbezogen wurde (vgl. zum ganzen Gerola, Architettura deutero-bizantina 69 ff.); es wurde festgestellt: Ansätze einer Quermauer an den Seitenschiff-Längswänden (z. T. unter dem Boden) etwa auf der Höhe des Endes der dritten Langhausarkade von Westen; bei Tastungen 1948 zeigten sich an dieser Stelle weitere Stücke einer durchlaufenden Quermauer im Boden (vgl. L. Crema, Corsi [1958] 1, 56).

Vor der einst in dieser Wand befindlichen, in das nördliche Seitenschiff führenden Tür fanden sich Stufen, auf –2,72 m unter dem heutigen Niveau nach den Messungen von Mons. M. Mazzotti (vgl. P. Grossmann, Röm. Mitt. 71 [1964] 220), womit das ursprüngliche Niveau der placidianischen Kirche gegeben ist. Die Vorhalle lag also tiefer, wohl um eine Stufe, wie man aus dem Fund eines Mosaikbodenfragmentes auf –,3,05 m vor dem nördlichen Eingang der Kirche schließen möchte und das vielleicht zum Atrium gehörte (und wo ein Stück wohl in situ befindliches Bodenmosaik aufgedeckt wurde und damit als placidianisch anzusehen ist, vgl. Grossman RM. 71 [1964] 220 f.; das Mosaik findet sich nicht bei Farioli, FR. 4 Ser. 1 [101] [1970] 169 ff., wo für die ursprüngliche Kirche andere Niveauhöhen errechnet werden, bes. 171).

Westlich von dem aufgedeckten Mauerzug sind in die Außenmauer große, vermauerte Bogen (Abb. 44) mit einbindenden Kämpferplatten eingelassen (Bd. 1, Abb. 24); die Seiten letzterer sind mit einem Pfeifenfries dekoriert und sie springen ungefähr 1 m über die Bogengewände vor, so daß kein Zweifel daran bestehen kann, daß einst unter ihnen Säulen eingestellt waren. Diese Säulen entfernte man zu einem unbekannten Zeitpunkt und an ihrer Stelle unterfing man die Kämpferplatten mit Mauerwerk: nach Entfernung der Säulen blieben die Bogen selbst noch offen, dienten noch ihrem ursprünglichen Zweck.

Außen finden sich nun neben den Bogen abermals Maueransätze, die etwas näher am Bogen liegen als auf der Innenseite (Abb. 44): es handelt sich zweifellos um die Ansätze der Mauern von Annexen, Nebenräumen der vorauszusetzenden Vorhalle der ersten Periode; jene waren folglich etwas eingezogen, also nicht ganz so tief wie die Vorhalle (vgl. die ausführliche Untersuchung bei Grossmann a. O. 209 ff.).

Dieser ältere Zustand der Kirche, das heißt der Bau Galla Placidias, hatte also ein um drei Arkaden kürzeres Langhaus: auch dieser Bau wird eine dreischiffige Säulenbasilika gewesen sein (im Gegensatz zur Meinung Gerolas, Architettura deutero-bizantina 70 f.), und zwar mit nur neun Säulen, d. h. zehn Arkaden auf jeder Seite des Mittelschiffes.

Die Untersuchungen im Jahre 1948 haben ergeben, daß in dem unter dem Straßenniveau befindlichen Mauerwerk, dem mit ziemlicher Sicherheit ursprünglichen also, die Seitenschiff-Ostmauern und die Apsis-Nebenräume einbinden, so daß die Hypothese von Verzone (43 f.), nach welcher die Pastophorien ursprünglich nur verlängerte Seitenschiffe gewesen seien, nicht zutrifft; bei dieser Gelegenheit deckte man auf –2,21 m einen Mosaikfußboden auf (Abb. 72, vgl. dazu Farioli Olivieri, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 179 m. Abb. 4). Demnach hat die Basilika der Galla Placidia bereits ein sogenanntes dreiteiliges Presbyterium besessen, das heißt die polygonale Apsis mit den sie flankierenden rechteckigen Nebenräumen an den Ostenden der Seitenschiffe sind ursprünglich.

Immer wieder umstritten ist die Frage, ob die Apsis in ihrer heutigen Gestalt der ursprünglichen entspricht. Und zwar handelt es sich um zwei Aspekte:

1. den Unterschied zwischen den Kämpferhöhen von Triumphbogen und Apsiskalotte, wonach der Triumphbogen nicht ursprünglich sein könne (vgl. G. Giovannoni, Architettura e Arti decor. 7,2 [1927/28] 431); was wiederum abhängt von der Beantwortung der Frage:

2. der Fenstergalerie der Apsis (Bd. 1, Abb. 23). Heute geben der Apsis Licht sieben hochgelegene, nur 2,75 m hohe, also relativ kleine, durch marmorne

Pilaster voneinander getrennte Fenster; in dieser Fensterzone wechselt das Polygon außen mit neun Seiten, gegenüber der unteren Zone mit nur fünf Seiten, in deren Mitte sich drei ebenfalls kleine, vermauerte Rundbogen-Öffnungen (Breite 1,08 m) unmittelbar unter der Fenstergalerie befinden. Der erste Bearbeiter und eigentliche Restaurator des Baues in den Jahren 1912–21, G. Gerola, hat sich für die ungefähre Gleichzeitigkeit des oberen Teils der Apsis mit der übrigen Ostpartie ausgesprochen (vgl. Architettura deutero-bizantina 75); seine Beobachtungen seien wegen ihrer Wichtigkeit wörtlich angeführt: „La muratura apparisce identica per materiale e per tecnica costruttiva tanto al di sopra quanto al di sotto di quella linea (In un paio di punti della cortina, ed a livello diverso, si rimarca bensi una parziale sovrapposizione di muratura, tradita dal solito duplice letto di calce; ma trattasi esclusivamente di successive fasi di lavoro, quali si possono osservare in tutti i nostri monumenti). Anzi, come nelle finestre inferiori si osserva la particolarità (certo non molto diffusa a Ravenna) che l'impasto degli archi, a differenza di quello delle spallature, è frammisto a polvere di mattone pesto, così il medesimo particolare (che ben difficilmente si sarebbe potuto riprodurre a parecchi secoli di distanza) si riscontra altresì negli archi della galleria superiore. Oltre a che – e ciò ha importanza addirittura decisiva – mentre tutto l'arco trionfale apparteneva senza alcun dubbio alla fabbrica più antica (Non dimentichiamo infatti che proprio di qui, per tutta altezza, si distaccano verso l'interno della basilica i mozziconi delle due fiancate – o lesene – antichissime, anteriori alla costruzione dei fianchi attuali), l'intera sopraelevazione absidale, così in alto come in basso, apparisce perfettamente immorsata fin dall'origine con quella parete in modo da doversi considerare ad essa coeva (E la galleria superiore a sua volta appartiene fin dall'origine a tale muro absidale, non emergendo il più piccolo indizio che essa abbia potuto essere praticata in rottura)."

Gerola kommt daher des weiteren zu dem Schluß, daß die Änderung des Polygons, die Einziehung der Fenstergalerie sowie die Vermauerung der drei Fenster unter ihr während des Baues erfolgte, also als Änderung des ursprünglichen Bauprojektes anzusehen sei. Diese Feststellungen wurden von Ricci in großen Linien anerkannt und übernommen (Tavole 8,1, 5 ff.), ebenso von der Mehrzahl der folgenden Forscher (darunter Verzone 43 f. und De Angelis d'Ossat 14 ff., der alles als typische Beispiele von „pentimento costruttivo" ansieht). Scharf wendete sich gegen eine Gleichzeitigkeit, besonders aus stilistischen Gründen, Galassi (L'architettura protoromanica nell'Esarcato 5 ff.) und erklärte den oberen Teil der Apsis als einen Umbau des 8. Jh. Unentschieden bleibt die Meinung des Restaurators der Kirche nach dem Zweiten Weltkrieg, L. Crema (Corsi [1958] 1, 57 f.), da die Zerstörungen durch Bomben keine entsprechenden Feststellungen mehr erlaubten. Eine besondere Hypothese entwickelte S. Bettini (Arte del primo millenio 179 Anm. 67): danach wäre die Apsiskalotte aus Tonröhren auf der Solbank der Fenstergalerie aufgestützt gewesen und das Licht sei nur durch die drei unteren Fenster eingefallen, außen jedoch sei die Fenstergalerie als begehbare, blinde Zwerggalerie wie in romanischen Bauten sichtbar gewesen (gezeichnet von R. Ballardini, Architettura, cronache e storia 2,8 [1956] 132 ff., reproduziert bei Scevola, FR. 3. Ser. 36 [87] [1963] 35 Abb. 11. 12), wobei er sich auf die Galerie um die Kuppel von S. Aquilino zu Mailand beruft (die nach G. Chierici, Calderini-Chierici-Cecchelli 106 ff. dem 4. Jh. angehören soll).

Für eine Zugehörigkeit der Fenstergalerie zum Bau Galla Placidias sprechen vor allem die Feststellungen Gerolas, eines scharfen und erfahrenen Beobachters; des weiteren, daß die Galerie im 14. Jh. beschrieben wird *(crypta vero absidae . . .*, vgl. S. 117). – Weiterhin gibt einen Hinweis der Text der Seligpreisung, die auf dem vom thronenden Christus gehaltenen Codex geschrieben stand (vgl. S. 117 ff.).

Die Fensterpfeiler mit angearbeiteten vorgelegten Halbsäulen und schematischen Vollblattkapitellen sind (Bd. 1, Abb. 23, hier Abb. 69; entgegen der Meinung u. a. von Galassi) frühchristlich, können durchaus dem 5. Jh. und einer Serie, trotz mancher Differenzen untereinander, angehören: Sie stammen zweifellos aus den prokonnesischen Werkstätten wie so viele ähnliche Beispiele vor allem in K/pel, der Ägäis und in Griechenland; (Vergleichsbeispiele S. 102 f.).

So bleibt die Frage der Veränderung während des Baues zu lösen, zuerst die Vermauerung der drei Fenster unter der Galerie. Sie könnten in der Tat für ein ‚pentimento' während des Baues sprechen. Aber dabei muß man eine Tatsache beachten: die Fenster sind sehr niedrig und erscheinen ungenügend als einzige Lichtquellen der Apsis. Welch unbefriedigender Eindruck entsteht, wenn allein sie in ihrer jetzigen Dimension geöffnet sind, zeigt auf das beste die Apsis-Rekonstruktion auf Grund der Bettinischen Hypothese bei R. Ballardini (Architetture, cronache e storia 2,8 [giugno 1956] 132 ff.; danach Bovini, FR. 3. Ser. 17 [68] [1955] 59 Abb. 1; Scevola, FR. 3. Ser. 36 [87] [1963] 47 Abb. 15). In der Tat geht keine der Hypothesen über die Bauzustände wirklich auf, so daß eine Reihe von Fragen offen bleiben muß (die Hypothesen sind zusammengestellt bei Scevola, FR. 3. Ser. 36 [87] [1963] 24 ff.).

Eine Rekonstruktion des placidianischen Baues hat P. Grossmann vorgelegt (RM. 71 [1964] 209 ff. Abb. 2 [Grundriß], Abb. 5 und 6 [Ansichten der Westfas-

sade], vgl. Plananhang): dreischiffiges Langhaus mit Kolonnaden zu je neun Säulen, polygonale Apsis (mit doppelter Fensterreihe?) flankiert von rechteckigen Nebenräumen; im Westen Vorhalle, die sich mit sechs Säulen nach Westen öffnet und von je einem, sich in einem weiten, von Säulen getragenen Bogen öffnenden, etwa quadratischen, über das Langhaus seitlich hinausragenden Annex flankiert ist. Das Vorhandensein eines Atriums ist in der ersten Periode fraglich (in Bezug auf das Mosaikfragment, das zu einem Atrium gehört haben müßte, vgl. S. 98).

ZWEITE PERIODE

Wann das Langhaus durch Einbeziehung der Vorhalle verlängert wurde, ist weder überliefert, noch aus dem Baubestand, noch aus den bisherigen Untersuchungen im Boden zu entnehmen; De Agelis d'Ossat (15 ff.) glaubt nicht an einen tiefgreifenden Umbau, sondern an eine Planänderung während des Baues, eine Hypothese, der wir nicht zustimmen können (vgl. ebenso Grossmann a. O. 215 f. mit entscheidenden Argumenten). Auch die Vermutung Gerolas (Architettura deutero-bizantina 70 f.), nach der im ursprünglichen Bau nicht Säulen, sondern Pilaster gestanden hätten und die Einteilung mit den jetzt noch vorhandenen Säulen ganz der zweiten Periode angehöre, da man sich auf andere Weise nicht die Gleichmäßigkeit der stützenden Glieder vorstellen könne, erscheint abwegig (so auch Grossmann a. O. 214 f.). Denn um die Tatsache zu erklären, daß in der größeren Kirche die Säulen gleichmäßig waren, bedarf es keineswegs eines so radikalen Lösungsvorschlages. Schon Galassi (a. O. 6) vermutete die Wiederverwendung von Säulen aus der Kirche selbst, eine Möglichkeit, die auch L. Crema (Corsi [1958] 1, 56) erwägt, aber nicht die Stelle, woher sie genommen, angeben kann, da sie auf Grund der Grabungsergebnisse nicht zwischen dem Langhaus und der Vorhalle gestanden haben können. Hier bleibt als die wahrscheinlichste Lösung, daß diese Säulen die Arkaden der Vorhalle nach Westen hin trugen, d. h. daß die Vorhalle sich durch Arkaden öffnete (vgl. Grossmann a. O. 218 ff., besonders 223; Vergleichsbeispiele S. 102). Damit erklärte sich die Gleichmäßigkeit aller Glieder des in zwei Perioden aufgeführten Langhauses ohne Schwierigkeit. Die Zusetzung wiederum der durch die Herausnahme der Säulen verursachten Lücken unter den Kämpferplatten der seitlichen Bogen der einstigen Vorhalle schließt eine Änderung im Bau selbst aus: die Nebenräume der Vorhalle waren ausgeführt und bestanden noch, bis eben das Langhaus verlängert wurde. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich zwangsläufig, daß die Vorhalle nicht während des Baues aufgegeben worden ist, wie es De Angelis d'Ossat annimmt, sondern eine ganze zeitlang existiert haben muß. Gerola vermutete, daß der große Umbau nicht nach dem 6. Jh. stattgefunden haben könne, da der Obergaden noch ganz im Geiste der ‚byzantinischen Kunst' gestaltet sei (Architettura deutero-bizantina 72), was in Bezug auf die Datierung durchaus wahrscheinlich ist.

Für eine Datierung des Umbaus der Basilika der Galla Pacidia könnte es zwei Indizien geben. Bei den Arbeiten 1919 ff. wurde auch ein leider heute verlorenes Mosaikboden-Fragment aufgedeckt, von dem jedoch nicht das Niveau überliefert ist (vgl. S. Muratori, FR. 31 [1926] 49: „... un frammento di gran tondo centrale, in cui due pavoni s'affrontavano a un vaso (ora non ne restano che le parti inferiori), e le lettere superstiti del contorno, ARIN e IE, palesano il nome di Marinianus Archiepiscopus. E' questo un tratto di pavimento intermedio, almeno pel tempo, fra quello primitivo di Galla Placidia, che era probabilmente un opus sectile, e quello del sec. XIII: pavimento eseguito dall'arcivescovo di cui perpetua il ricordo, sullo scorcio de sesto secolo o nei primissimi anni del settimo, insieme con altri cambiamenti, come ad esempio dell'altare . . ."

Marinianus war Erzbischof von 595 bis 606; auf wichtige Arbeiten unter ihm könnte auch das Fragment des im Museo nazionale verwahrten Ambo, vielleicht aus S. Giovanni Evangelista, weisen (Bd. 1, Abb. 100; Angiolini Martinelli, Corpus 1, 28 Nr. 23 Abb. 23), der dem unter diesem Episkopat gestifteten aus SS. Giovanni e Paolo, heute im Erzbischöflichen Museum (Bd. 1, Abb. 98), sehr nahesteht.

Es liegt nahe, mit diesen Zeugnissen eine umfassende Erneuerung der Kirche zu verbinden. Dieser Periode dürften auch die wenigen auf den Niveaus –2,13 m und –2,21 m gefundenen Mosaikreste angehören (Abb. 71–74; vgl. dazu Olivieri Farioli, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 172 ff.).

ATRIUM

Daß zumindest in der zweiten Periode ein Atrium vorhanden gewesen ist, läßt sich aus den Resten eines solchen, die fast ganz im Bombardement von 1944 zerstört worden sind, schließen:

1. Vorlagen an der unteren West-Außenwand der Kirche (die südliche, vor dem Campanile, ist noch erkennbar), die nach Gerola noch frühchristlich war (nur im Boden festgestellt und noch vorhanden). Hier schlossen wahrscheinlich die seitlichen Portiken des Atriums an, die, wie es häufig der Fall ist, demnach schmaler als die Seitenschiffe waren.

2. Rest der ursprünglichen Außenmauer. M. Mazzotti (Sant'Apollinare in Classe 70) ist der Meinung, daß dieses Atrium erst dann angelegt wurde, als man

die Vorhalle in das Kircheninnere einbezog – eine wahrscheinliche, jedoch nicht beweisbare Hypothese. Ein Atrium könnte ebensogut zum Gründungsbau der Galla Placidia gehört haben. Dagegen sprächen allerdings die zu vermutenden Frontarkaden mit sechs Säulen, eine zu große Öffnung, als daß sie noch an den Seiten den Anschluß von Portiken erlaubt hätte. Zu dem Atrium gehört wohl auch der S. 98 bereits erwähnte Rest eines Mosaikfußbodens (vgl. Grossmann a. O. 220).

SPÄTERE SCHICKSALE

Der Einbau des Campanile in die Westecke des südlichen Seitenschiffes bezeichnet die nächste größere Veränderung: für den Campanile wird ein freistehendes Untergeschoß errichtet; er steht auf der Südwestecke der Kirche, zwei Wandpfeilern und einer freitragenden Granitsäule mit einem Kompositkapitell vom Typus mit kleingezackten, weit überfallenden Blättern, sicher erst dem 6. Jh. angehörig (Abb. 66; vgl. Kautzsch, Kapitellstudien 215 Nr. 771). Die eine Wandvorlage ist in den Bogen der Südwand eingebunden, wofür man wohl die ältere Vermauerung des Bogens abgerissen hat. Der Campanile steht jedoch noch auf dem ursprünglichen Niveau. Diese Arbeiten werden von Gerola (Architettura deutero-bizantina 81) auf das Ende des 9. Jh. „o poco dopo" gesetzt, doch nur bis zum Geschoß der Drillingsfenster, wo eine andere Mauertechnik beginne; die beiden letzten Geschosse seien, einschließlich dem abschließenden Kegel, dem 14. Jh. zuzuweisen. G. Galassi (L'architettura protoromanica nell'Esarcato 8) stimmte dieser Teilung zu, datierte aber die erste Phase in das 10. Jh. Wohl dürfte der Campanile kaum vor dem 11. Jh. entstanden sein.

Später, wahrscheinlich im 12. Jh., wurde die Fassade erneuert (ursprüngliche Teile, vgl. Gerola, Architettura deutero-bizantina 69) und zwar gehört zu dieser Periode nicht nur die obere Fassadenpartie, sondern auch der hohe mittlere Bogen, der das Portal und das typisch romanische obere Fassadenfenster umfaßt (Abb. 41; vgl. Gerola a. O. 72 f.).

Erst dem 13. Jh. gehört der neue, auf –1,75 m unter dem heutigen Niveau bereits 1765 aufgedeckte Mosaikfußboden an, wie die verlorene, auf 1213 datierte Stiftungsinschrift auswies (Zirardini, Edifizi sacri 53. 54, der bei der Aufdeckung dabei war), von dem weitere Teile sodann im 19. Jh. sowie 1929 und 1946/48 aufgedeckt wurden (letzteres notiert bei Scevola, FR. 3. Ser. 36 [87] [1963] 68 ff.). Dieser Fußboden, eines der wichtigsten Beispiele spätromanischer Fußbodenmosaiken, bestand zu einem guten Teil aus gerahmten quadratischen Feldern mit der Darstellung von Tieren, Fabeltieren, Monatsbildern, Illustration von Geschichten und Romanen, wie aus dem ‚Roman de Renart' sowie vor allem Szenen aus dem 4. Kreuzzug von 1204 (F. I. Uspenskij, Isvestija Russkaio Arheoloijčeskaio Inst. v Konstantinopole 8 [1903] 63 ff.; S. Muratori, FR. 31 [1926] 48 ff., u. a. gegen E. Redin, Vizant. Vremen. 2 [1895] 327 ff., der sich zuerst mit diesen Mosaiken beschäftigte; umfassendste Bearbeitung von Farioli Olivieri FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 181 ff., mit neuen Zuweisungen). – Dem 14. Jh. gehörte der bemalte und mit Inschrift versehene, heute gänzlich zerstöre Dachstuhl an (vgl. G. Gerola, FR. 2 [1911] 87 f. sowie S. Muratori, FR. 30 [1925] 47 ff.).

Wesentliche Umgestaltungen waren mit der durchgreifenden Erneuerung der Kirche im Jahre 1568 verbunden, als man die wahrscheinlich schon sehr schadhaften Mosaiken am Triumphbogen und in der Apsis gänzlich entfernte (S. Pasolini, Lustri ravennati 4 [Bologna 1682] lib. XIII, p. 37; Schilderung dieser Arbeiten bei Ricci, Tavole storiche 8,1,40 ff., darunter Hinweis auf Rossi, Rav. Hist. 750 f.): das ganze Presbyterium wurde umgestaltet, indem je eine Arkade zu Seiten des Altars vermauert und von Francesco Longhi mit Fresken versehen wurde, welche die Gründung der Kirche verbildlichten, so wie sie die mittelalterlichen Tractatus berichteten. Außerdem schloß man die Fenster der Apsisgalerie. Der Abbate Teseo Aldrovandi ließ damals auch die bei den Restaurierungen von 1919–21 entfernte Krypta in der Apsis anlegen (vgl. Gerola, Architettura deutero-bizantina 81 sowie Ricci, Tavole 8,1, 41). Die eingreifendste Änderung des Zustandes war jedoch die Höherlegung des Fußbodens, verbunden (wie fast immer in den ravennatischen Kirchen) mit der Höherlegung der Schiffsarkaden.

1747 ließ man die Wände verstucken (Ricci, Tavole 8,1, 41, nach F. Beltrami, Il forestiere 125; hier Abb. 47).

In den umfassenden Restaurierungen, anläßlich des Dante-Jubeljahres 1921, von 1919 bis 1925 entfernte man alle neuzeitlichen Zutaten und machte viele Änderungen rückgängig (Abb. 40–48; dazu vor allem Gerola, Architettura deutero-bizantina passim sowie C. Capezzuoli, Studi Romagnoli 3 [1952] 27). Im Juli 1944 schwere Bombenschäden, die zur Zerstörung fast der Hälfte des Baues führten (Abb. 49–51): Westteil der Kirche, einschließlich des Oberteils der Fassade, Einsturz der Apsis mit der Fenstergalerie, von der nur die beiden seitlichen Bogen erhalten blieben.

In den Jahren 1948/49 Wiederherstellungen, verbunden mit Sondierungen im Boden durch C. Capezzuoli und L. Crema (vgl. Studi Romagnoli a. O. und Corsi [1958] 1, 55 ff.); über die Resultate steht noch eine ausführliche Darlegung aus.

ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE ZUSAMMENHÄNGE

1. Vorhalle mit Nebenräumen. Diese Eigenschaft kann als typisch griechisch angesehen werden. Die Beispiele im griechischen Gebiet sind zahlreich u. a. Nikopolis B' (Orlandos 138 Abb. 99, 175 Abb. 133 [mit Durchgängen zu den Nebenräumen, in denen Säulen in antis stehen]; Nikopolis I", Orlandos 133 Abb. 87; Sikyon, Orlandos 133 Abb. 88; Athen, Ilissosbasilika, G. A. Soteriu, Ephem. Arch. [1929] 208 ff. Abb. 39, Orlandos 185 Abb. 148). Bei all diesen Bauten springen die Nebenräume über das Langhaus und das Atrium vor; wir zählen nicht die anderen zahlreichen Beispiele auf, bei denen das Atrium breiter als das Langhaus ist. In Westkleinasien ist ein wichtiges Beispiel die Basilika von Diner-Apamea Kibotos (vgl. J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte 56 Abb. 43).

Auch für die sich nach Westen in Säulenarkaden öffnende Vorhalle gibt es genügend Vergleichsbeispiele: Brauron in Attika (Orlandos Abb. 86, wo die Vorhalle auch Nebenräume hat); Brād und Darqītā in Nordsyrien (Orlandos Abb. 95 und 94); Timenout und Sabratha in Nordafrika (Orlandos Abb. 96 und 97, beide Male mit sechs, allerdings freistehenden Säulen); Manastirine-Salona (Orlandos Abb. 125); Korykos, Kirche extra muros (Orlandos Abb. 137) u. a. m.

Dagegen weisen die Nebenräume der Apsis (Abb. 52.53) weiter nach Osten: ein vermeintliches Beispiel in Griechenland ist die Coemeterial-Kirche ‚extra muros' von Korinth (Kraneion), wo zwar Nebenräume die freie Apsis flankieren, doch handelt es sich um später angebaute Kammern für Begräbniszwecke (vgl. Pläne bei Soteriu a. O. 197 f. Abb. 30, Orlandos 176 Abb. 135). Wenn auch auf den griechischen Inseln Pastophorien vorkommen, so ist doch die Gestaltung eine andere. Ebenso lassen sich kaum die normalen Basiliken Nordsyriens als wirkliche Parallelen anführen, da die ummantelte Apsis und die Nebenräume im Osten der Regel nach von einer Mauer umschlossen werden (seltene frühe Beispiele mit freistehender Apsis: Ba'ūde [392], Butler, Syria II B 162 f. Abb. 174; Bātūtā, Butler a. O. 330 f. Abb. 374). Vergleichbar sind am ehesten kilikische Kirchen, z. B. die einige Jahrzehnte jüngere Thekla-Basilika von Meryamlik, wohl um 475, bei der die frei neben der Apsis herausragenden Pastophorien jedoch bereits Apsidiolen haben (vgl. E. Herzfeld und S. Guyer, Meriamlik und Korykos, MAMA 2, 8 ff. Abb. 6–8). Man wird also für die Apsis-Nebenräume, die während des 5. Jh. in K/pel, auf dem griechischen Festland, in Illyrien und Italien fehlen, am ehesten südkleinasiatische Einwirkungen annehmen müssen.

Für die unter den Bogenkämpfern eingestellten Säulen gibt es Vergleichsbeispiele wiederum in Griechenland, Kleinasien, aber auch im Westen, jedoch meist nur für die Triumpbögen der Querschiffe oder Querhäuser. Hier sind am bekanntesten die großen römischen Basiliken St. Peter und St. Paul, doch ist ein solcher Triumphbogen nur dem Apsisbogen in Ravenna vergleichbar. Am Simeonsheiligtum von Qal'at Semān (nach 476) kehrt das Triumphbogen-Motiv acht Mal am Oktogon wieder, findet sich auch an der Westfassade (vgl. Butler, Syria II B Abb. 103). Dagegen ist dieses reiche Motiv an sekundären Stellen besonders in Basiliken, äußerst selten: möglicherweise sind die Bogen vergleichbar, die im Querhaus etwa der Basilika von Daphnusi in Lokris die wahrscheinlich niedrigeren Arme von der Vierung abteilen (vgl. Soteriu a. O. 207 f. Abb. 38, Orlandos 172 Abb. 126); jedoch handelt es sich immer wieder um das Sanktuarium der Kirchen. Dieses gleichsam sekundäre Triumphbogen-Motiv wird am ehesten aus der höfischen Architektur abzuleiten sein und gibt einen Hinweis mehr auf den kaiserlichen Charakter des Baues überhaupt. Dazu gehört natürlich auch der in die Apsis eingestellte Triumphbogen. Er kommt in Tunesien bei Bauten ohne Querschiff vor (z. B. in Feriana-Thelepte, P. Gauckler, Basiliques Taf. 24; Dar el Kous, Gauckler a. O. Taf. 5; Tebessa, Haidra, Gauckler a. O. Taf. 13), hängt aber hier mit der auch sonst recht verschiedenen Struktur der säulenreichen afrikanischen Basiliken zweifellos zusammen. Dagegen ist er in Italien, dem Adriagebiet und der Ägäis in dieser Kombination sonst unbekannt, dürfte daher wieder als eine höfisch-reiche Form zu erklären sein.

Die Analogien für die Fenstergalerie der Apsis weisen wieder nach Griechenland: H. Acheiropoietos zu Thessalonike (Diehl-Le Tourneau-Saladin Abb. 19 und 20 Taf. 7,2), ebenso an der Apsis des allerdings restaurierten Parekklesions; Hekatompyliane zu Paros, in der Apsis des Hauptbaues (vgl. M. Bühlmann, Kathedrale von Paros [1914] Abb. 9 sowie 79 f. Abb.

39; vgl. dazu auch A. K. Orlandos, Atti 6. Congr. Int. Archeol. Crist. Ravenna 1962 [1965] 159 ff. H. Nikolaos, Bühlmann a. O. Abb. 15); es handelt sich jeweils um drei Fenster.

WANDSTRUKTUR

Das System der Lisenen ist auch in Dalmatien nachweisbar und zwar bereits am Anastasius-Mausoleum zu Marusinac vom Beginn des 4. Jh., (E. Dyggve, Forschungen in Salona 3 [1939] 119 ff.). Die von Blenden umfaßten Fenster sind oberitalienisch, aber bis in die Rheinlande hin verbreitet (Beispiele genannt in Deichmann, Studien 11 mit Lit.). Dieses Blendsystem, und zwar später nicht nur am Obergaden, sondern auch an den Seitenschiffen, gehört gleichsam zum Kanon der ravennatischen Wandgliederung. Die Fensterbogen bestehen aus normalen Ziegeln, die von mit der Schmalseite nach außen gelegten Ziegeln abgedeckt sind, eine Technik, die später z. B. in Grado vorkommt, aber nicht mehr in Ravenna (Grado, Dom, Brusin-Zovatto u. a. Abb. 42 und 44; ebenso an S. Maria delle Grazie, a. O.). Es handelt sich wohl um einen allgemein oberadriatischen Zug in der spätantiken Architektur.

SÄULEN UND KAPITELLE IM LANGHAUS

BASEN

(Neu, d. h. von 1948/9, sind die Basen Nord Nr. 10. 11. 12 und Süd Nr. 9. 10. 11. 12; stark erneuert Nord Nr. 6).

Die Basen scheinen die ältesten in den Kirchen von Ravenna zu sein; sie sind, wie Schäfte und Kapitelle, wohl Spolien und gehören wahrscheinlich, wie die Kapitelle, dem 3. Jh. an. Sie sind häufig ausgebessert. Ihre Formen sind stark variiert und unregelmäßig,

Säulenmaße, Nord-Arkaden (von P. Grossmann)

Säulenglied	Wdpl	S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10	S 11	S 12	Wdpl	Mitt
Kämpferhöhe		0,415	0,385	0,55	0,38	0,435	0,45	0,40	0,45	0,43	0,42	0,415	0,39		
Kapitellhöhe		0,57	0,58	0,595	0,59	0,575	0,545	0,58	0,585	0,60	0,58	0,59	0,615		
Schafthöhe		4,205	4,09	4,205	4,19	4,085	4,12	4,04	4,10	4,17	4,10	4,10	4,10		
unt. Durchm.		0,591	0,559	0,584	0,584	0,591	0,579	0,585	0,557	0,592	0,574	0,592	0,592		0,578
Plinthenbreite	0,78	0,71	0,71	0,785	0,70	0,73	0,79	0,72	0,785	0,71	0,76	0,76	0,76	0,90	
Plinthenlänge	0,725	0,72	0,765	0,81	0,66	0,725	0,78	0,73	0,775	0,725	0,76	0,76	0,76	0,27	
OK Pl. üb. Bd.		0,06	0,065	0,09	0,10	0,115	0,09	0,09	0,07	0,04	0,08	0,09	0,075		
Plinthenhöhe						0,095	0,09								
Basenh. ohn. Pl.		0,20	0,195	0,20	0,19	0,18	0,19	0,19	0,19	0,19	0,24	0,22	0,225		
Basenh. mit Pl.						0,275	0,28								
Gesamth. ohn. Pl.															
Gesamth. mit Pl.		5,48*	5,34*	5,54*	5,44*	5,37	5,295	5,30*	5,32*	5,48*	5,43*	5,42*	5,42*		
Arkaden üb. Bd.															
Arkaden üb. UK Pl.															
Achsabstand	3,186*	3,205	3,21	3,23	3,16	3,22	3,24	3,11	3,21	3,28	3,29	3,26	3,01*		3,22
S (Schaft)															
S (Säule)		1,70	1,66	1,72	1,69	1,67	1,64	1,64	1,65	1,70	1,69	1,68	1,68		1,677
S (Arkade)															

Abkürzungen: Die Zählung geht stets von Ost nach West
S 1 = 1. Säule usw.
Wdpl = Wandpilaster
Mitt = Mittel
OK = Oberkante
UK = Unterkante
Bd = Boden
S (Schaft) = Verh. von unt. Durchm. zu Schafthöhe
S (Säule) = Verh. von Achsabstand zu Säulenhöhe (mit Plinthe)
S (Arkade) = Verh. von Achsabstand zu Arkadenhöhe (über UK Plinthe)

Bemerkungen: zu: unt. Durchm.: auf Wulst gemessen
zu: Gesamht. mit Pl.: * = Plinthe mit 0,09 angenommen
zu: Achsabstand: * = zur Pilasterkante

Säulenmaße Süd-Arkaden (von P. Grossmann)

Säulenglied	Wdpl	S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10	S 11	S 12	Wdpl	Mitt
Kämpferhöhe		0,44	0,40	0,43	0,39	0,38	0,39	0,39	0,41	0,425	0,445	0,38	0,41		
Kapitellhöhe		0,59	0,59	0,65	0,58	0,59	0,58	0,62	0,57	0,575	0,585	0,62	0,57		
Schafthöhe		4,15	4,10	4,01	4,10	4,10	4,09	4,09	4,08	4,085	4,09	4,06	4,10		
unt. Durchm.		0,589	0,575	0,560	0,578	0,576	0,572	0,575	0,572	0,566	0,570	0,570	0,589		
Plinthenbreite	0,83	0,78	0,72	0,71	0,805	0,78	0,735	0,74	0,71	0,76	0,76	0,76	0,76	0,90	
Plinthenlänge	0,71	0,79	0,72	0,715	0,805	0,79	0,74	0,75	0,70	0,76	0,76	0,76	0,76	0,27	
OK Pl. üb. Bd. Plinthenhöhe															
Basenh. ohn. Pl.		0,20	0,18	0,20	0,22	0,175	0,19	0,19	0,215	0,225	0,23	0,23	0,23		
Basenh. mit Pl.															
Gesamth. ohn. Pl.															
Gesamth. mit Pl.		5,47	5,36	5,38	5,38	5,34	5,34	5,78	5,37	5,40	5,44	5,78	5,40		5,399
Arkaden üb. Bd.															
Arkaden üb. UK Pl.															
Achsabstand	3,13*	3,21	3,20	3,22	3,14	3,23	3,18	3,13	3,24	3,29	3,31	3,29	3,30*		3,25
S (Schaft)															
S (Säule)		1,70	1,66	1,67	1,67	1,66	1,66	1,67	1,66	1,68	1,69	1,67	1,68		1,673
S (Arkade)															

Abkürzungen: Die Zählung geht stets von Ost nach West
S 1 = 1. Säule usw.
Wdpl = Wandpilaster
Mitt = Mittel
OK = Oberkante
UK = Unterkante
Bd = Boden
S (Schaft) = Verh. von unt. Durchm. zu Schafthöhe
S (Säule) = Verh. von Achsabstand zu Säulenhöhe (mit Plinthe)
S (Arkade) = Verh. von Achsabstand zu Arkadenhöhe (über UK Plinthe)

Bemerkungen: zu: unt. Durchm.: auf Wulst gemessen
zu: Gesamth. mit Pl.: = Plinthe mit 0,09 angenommen
zu: Achsabstand: * = zur Pilasterkante

haben gelegentlich einen hohen und tiefen Trochilus (Nord Nr. 1.2), laden unten weit aus (Nord Nr. 3) oder haben einen oberen, breit sich vorwölbenden Ring (Nord Nr. 1. 2. 4. Süd Nr. 2. 3); enge Kehle (Süd Nr. 8), ausladend aber hoch (Süd Nr. 7).

SCHÄFTE

Es handelt sich wohl um Hymettos-Marmor und damit erweisen sie sich als älter als der Bau: in der Spätantike werden nur prokonnesische Marmorschäfte in Ravenna neu verwendet; Hals- und Fußprofile sowie die Entasis geben ein Datum nicht später als das 3. Jh.

KAPITELLE

Es handelt sich um zwei Serien, einen ‚älteren' und einen ‚jüngeren' Typus; der ältere Typus gehört sicher noch dem 3. Jh. an, der jüngere könnte gegen dessen Ende entstanden sein. Die Abakusknäufe sind gelegentlich später, wahrscheinlich in frühchristlicher Zeit, überarbeitet worden.

Älterer Typus: Nord 1. 2. 3. 7.
Süd Nr. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 10 (Abguß?).

Jüngerer Typus: Nord Nr. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 11. 12 (Abguß?).
Süd Nr. 8. 9. 11. 12.

Zwei Blattkränze, darüber Caules, Außen- und Innenhelices, erstere frei gearbeitet und leicht auf den Abakus laufend: die Blätter des älteren Typus sind weicher geschnitten, mit großen Blattlappen; die Blätter stehen einzeln. Beim jüngeren Typus dagegen sind die Blätter scharf geschnitten, haben tief gefurchte Rippen, und die Lappen, scharf gezackt, breiten sich weiter aus, so daß sie sich berühren, ein einheitliches Ornamentnetz bildend. Es ist etwa der Typus, der im Westen allgemein erst gegen Ende des 3. Jh. in Erscheinung tritt.

KÄMPFERSTEINE (Abb. 55–65, Bd. 1, Abb. 26)

Sie gehören augenscheinlich der Bauzeit der Kirche an und werden daher für sie hergestellt sein. Sie bilden eine zusammengehörige Serie verschiedener Typen, trotz der starken Variation des Reliefs an den Stirnseiten. Allen gemeinsam ist der Schmuck durch je ein dreilappiges Akanthus-Halbblatt an den Längskanten. Es handelt sich um die Variation von drei Typen:

1. Lateinisches Kreuz auf dem glatten Grund, a) Kreuz glatt, b) Kreuz mit Randprofil (d. h. gefurcht, bzw. gesträhnt) und mittlerem Punkt, c) glattes Kreuz mit Eckblättern.

2. Symbole auf glatter, leicht vortretender Rundscheibe, a) Kreuz mit Randprofil und mittlerem Punkt wie 1 b, b) glattes ✳ = I X, +, c) dasselbe profiliert mit mittlerem Punkt, d) Christogramm mit mittlerem Punkt: ☧, e) Kreuz mit X, profiliert, nicht voll die Scheibe ausfüllend.

3. Symbole im Kranz mit Gemmenschloß, a) Kreuz, wie unter 1 b und 2 a, jedoch mit Blättern am Fuß, b) I–X Monogramm.

KATALOG DER KÄMPFER

Nordkolonnaden (N) jeweils Vorderseite, nach dem Mittelschiff (MS), Rückseite nach dem Seitenschiff (SS).

1. MS: abgesetzte Deckplatte. Zwischen schmalen, dünnen Halbblättern Blattkranz mit Gemme oben, Band unten, um ☧.
   SS: Typus von S 10 (MS) (Olivieri Farioli, Corpus 3,83 Nr. 171).
2. MS: normale Kämpferform. Zwischen zwei Halbblättern steht ein flaches Kreuz mit leicht sich verbreiternden Armen.
   SS: zwischen breiten, grob gelappten Halbblättern glatte Scheibe mit ☧ bis zum Rand. Flaches Relief (Olivieri Farioli, Corpus 3,83 Nr. 170).
3. MS: steile Kämpferform, abgesetzte Deckplatte. Zwischen schmalen, nicht gleichbreiten Halbblättern Blattkranz, oben mit Gemme, unten mit Band, in ihm ein gesträhntes lateinisches Kreuz mit sich verbreiternden Armen und Punkt in der Mitte; am Fuß des Kreuzes entspringen zwei dreilappige Blätter.
   SS: Typus wie N 1 (SS). N 10 (MS) (Olivieri Farioli, Corpus 3,83 Nr. 169).
4. MS: flacher Kämpfer. Zwischen Halbblättern flache Scheibe mit ☧.
   SS: Typus wie N 3 (SS), ohne Blattstiele in den oberen Kreuzecken.
5. MS: steiler und hoher Kämpfer. Zwischen schmalen, teigigen Halbblättern (Typus von N 1 [MS]) große flache Scheibe mit ✳ (in der Mitte Punkt; Arme sich verbreiternd).
   SS: zwischen Halbblättern breites Kreuz mit fast gleich langen Armen, ungefurcht und ohne Punkt in der Mitte (Olivieri Farioli, Corpus 3,83 Nr. 168).
6. MS: zwischen schmalen Halbblättern mit großen, z. T. breiten Blattlappen flache Scheibe mit gefurchtem ☧ (in der Mitte Punkt), dessen vertikaler Balken über die Scheibe hinaus bis zur Lagerfläche des Kämpfers führt.
   SS: schön ausgebreitete, groß gezackte, geschwungene gefurchte Halbblätter, aus denen das gefurchte Kreuz mit mittlerem Punkt und sich verbreiternden Armen entspringt (Olivieri Farioli, Corpus 3,80 Nr. 157).
7. MS: unter Deckplatte seitlich schräge und abgesetzte Platte, die sich MS-seitig nicht fortsetzt. Aus unten sich berührenden Halbblättern (wie N 2 [MS]) wächst das flache, leicht sich breitende Kreuz hervor.
   SS: die Halbblätter haben längere und schmale Lappen, zwischen ihnen schmales, langes, flaches, lateinisches Kreuz bei tief liegendem, horizontalen Kreuzbalken; Arme leicht sich verbreiternd (Olivieri Farioli, Corpus 3,82 Nr. 167).
8. MS: hoher, steiler Kämpfer mit abgesetzter Deckplatte. Zwischen schmalen Halbblättern Kranz, oben und unten mit Gemmen, darin ☧ mit leicht gerundeten, sich verbreiternden Armen. Gesamter Typus ähnlich N 1 (MS).
   SS: Typus wie N 1 (SS). Schmale, lange Blattlappen, deren tiefe Furchen fast parallel laufen (Olivieri Farioli, Corpus 3,82 Nr. 166).
9. MS: hoher, sehr steiler Kämpfer. Zwischen schmalen Halbblättern breite Scheibe mit einem singulären Kreuz-Christogramm, das wesentlich kleiner als die Scheibe ist. Über der Scheibe wachsen von der Mitte dreilappige Zweige heraus.
   SS: wie Nr. 8 (SS), doch unten breitere parallel stehende Blattlappen (Olivieri Farioli, Corpus 3,82 Nr. 165).
10. MS: zwischen breiten Halbblättern steht, diese überragend, ein flaches lateinisches Kreuz. Eine Variante von N 1 (MS) und N 8 (MS)

sind die dreilappigen Blätter, die aus den oberen Kreuzecken aufwachsen.

SS: zwischen Halbblättern Scheibe mit ☧, gefurchte Arme ohne Punkt in der Mitte (Olivieri Farioli, Corpus 3,82 Nr. 164).

11. MS: zwischen schmalen Halblättern flache Scheibe mit gefurchtem Kreuz und Punkt in der Mitte, dessen unterer Arm über die Scheibe hinausgeht (vgl. N 6 [MS]). Aus den Halblättern wächst oben je ein dreilappiges Blatt.

SS: wie N 1 (SS) (Olivieri Farioli, Corpus 3,82 Nr. 163).

12. MS: scheint aus Travertin zu sein (antik?; eher neue Arbeit, 1948?). Zwischen breiten Halblättern steht ein schlecht gesträhntes Kreuz (wie S 7 [MS]).

SS: wie N 1 und N 11 (SS) (Olivieri Farioli, Corpus 3, 81 Nr. 162).

Südkolonnaden (S)

1. MS: zwei schmale Akanthusblätter mit dünnen unregelmäßig gebildeten Lappen, aber stark hervortretender Mittelrippe, fassen einen Kranz mit Gemme oben und unten ein. Darin kleines Kreuz zwischen kleinen vierblättrigen Rosetten. Das Relief findet kein Vergleichsstück in S. Giovanni Evangelista (Olivieri Farioli, Corpus 3,81 Nr. 161).

2. MS: zwischen breiten Halbblättern steht ein tief gefurchtes Kreuz mit Punkt in der Mitte; aus den oberen Ecken kommen dreilappige Blätter wie bei N 10.

SS: zwischen Halbblättern, die sehr ähnlich denen auf den Kämpfern mit Kreuz (ohne Scheibe) sind, mit großen Augen zwischen den Lappen Scheibe mit ☧; oben gehen von der Mitte je ein Stengel mit drei Lappen aus (Olivieri Farioli, Corpus 3,81 Nr. 160).

3. MS: zwischen steilen Halbblättern Kranz, unten mit Band, oben mit Gemme (wie N 1 [MS] und N 3 [MS]), darin ungesträhntes flaches ✳; von der Mitte gehen Zweige mit drei Lappen aus (wie N 9 [MS]).

SS: zwischen Halbblättern (sehr ähnlich S 2 [SS]) Kranz unten mit Band, oben mit Gemme, darin *A* ☧ *ω*, das einzige Beispiel in S. Giovanni Evangelista. Von der Mitte über dem Kreuz gehen Zweige mit drei Lappen aus (Olivieri Farioli, Corpus 3,81 Nr. 159).

4. MS: zwischen Halbblättern große Scheibe mit flachem ☧, dessen breite Hasten bis zum Rande reichen. Von der Mitte der Scheibe gehen dreilappige Zweige aus (ähnlich: N 9 [MS]).

SS: zwischen langen fächerförmigen Halbblättern mit stark gefurchten Blattrippen steht Kreuz; aus den oberen Ecken kommen Blätter (Olivieri Farioli, Corpus 3,81 Nr. 158).

5. MS: zwischen Halbblättern, die etwas unter die Scheibe zwischen ihnen führen (wie S 4 [MS], S 6 [MS]), darin gefurchtes Kreuz mit Punkt in der Mitte und sich verbreiternden Armen. Über der Scheibe gehen von der Mitte Zweige mit drei Lappen aus (Olivieri Farioli, Corpus 3,80 Nr. 157).

SS: zwischen Halbblättern gefurchtes Kreuz mit Punkt in der Mitte (ähnlich wie S 4 [SS]).

6. MS: in fast allem S 5 (MS) gleichend.

SS: wie S 5 (SS) mit etwas breiterem Kreuz (Olivieri Farioli, Corpus 3,80 Nr. 157 Abb. 144).

7. MS: zwischen Halbblättern steht lateinisches Kreuz, einfach gefurcht mit Punkt in der Mitte (ähnlich N 12 [MS], das wohl nach S 7 kopiert sein wird).

SS: ganz ähnlich wie S 3 (SS), ohne A und *ω* und den Zweigen über dem Medaillon (Olivieri Farioli, Corpus 3,80 Nr. 156).

8. MS: breite Halbblätter umgeben einen nicht sehr großen Kranz mit Gemme unten und oben (wie gegenüber N 8 [MS]), darin gesträhntes griechisches Kreuz mit leicht sich verbreiternden Armen.

SS: zwischen Habblättern flaches gefurchtes Kreuz wie N 1 (SS) (Olivieri Farioli, Corpus 3,80 Nr. 155).

9. MS: zwischen groben Halbblättern hochragende Scheibe mit ☧, das bis zum Rand geht; Punkt in der Mitte. Von der Mitte über der Scheibe gehen Zweige mit drei Lappen aus.

SS: zwischen Halbblättern gefurchtes Kreuz mit Punkt in der Mitte (Olivieri Farioli, Corpus 3,80 Nr. 154).

10. MS: antik? Zwischen Halbblättern gesträhntes Kreuz mit Blättern in den oberen Ecken.

SS: zwischen die Fläche füllenden Halbblättern gefurchtes Kreuz mit Punkt in der Mitte. Blätter in den oberen Kreuzecken wie auf der Seite zum MS (Olivieri Farioli, Corpus 3,79 Nr. 153).

11. MS: die breiten Halbblätter berühren unten die Scheibe (wie bei S 5 [MS] und S 6 [MS]) mit ☧, das bis zum Rand, der untere Arm sogar darüber geht; die Arme verbreitern sich.

SS: ähnlich wie N 1 (SS) (Olivieri Farioli, Corpus 3,79 Nr. 152).

12. MS: antik? Zwischen Halbblättern Kreuz, alles genau wie bei N 11 (MS).
SS: zwischen Halbblättern Kreuz mit Blättern in den oberen Ecken (Olivieri Farioli, Corpus 3,79 Nr. 151).

Kämpfersteine der ersten Hälfte des 5. Jh. sind außerordentlich selten erkannt oder bestimmt; datierte wirkliche Analogien sind nicht bekannt. Zu vergleichen sind jedoch die Kämpfer von ionischen Kämpferkapitellen aus Skripu und Kapnioi in Boiotien (vgl. Orlandos, 314 Abb. 269 und 270; ersteres auch bei Kautzsch, Kapitellstudien 166 Nr. 535 Taf. 33, der es früh, also in die 1. Hälfte des 5. Jh. setzt). Das sehr ähnliche Kapitell von Kapnioi wieder steht mit dem profilierten Kreuz, mittlerem Punkt und der Form der Akanthus-Halbblätter den ravennatischen Kämpfern noch näher. Wenn auch vielleicht diese verschiedenen Serien nicht aus einer Werkstatt stammen, so stehen sie sich sehr nahe, besonders wenn man sie mit anderen Kämpfern vergleicht. Trotz der flachen, etwas kargen Plastik möchte man für die Kämpfer von S. Giovanni Evangelista nicht westlichen, sondern östlichen Ursprung annehmen, da im Osten gerade im 5. Jh. flache Plastik und schlichtere Formen für Kämpfer selbst an Bauten mit reicher Kapitell- und Friesskulptur verwendet werden, wie es Fragmente von Kämpferkapitellen der Studioskirche zu K/pel deutlich machen: auch dort kehrt das charakteristische profilierte Kreuz mit mittlerem Punkt wieder (vgl. Kautzsch, Kapitellstudien 167 Nr. 540 Taf. 33). Deutlich zeigt sich bei den letzteren Kämpfern die spätere Entwicklungsstufe an den breiten Vollblättern, welche das Kreuz einfassen.

TRIUMPHBOGEN

Antik sind nur die Stümpfe beider Schäfte, wie die Aufnahmen der Zustände in den zwanziger Jahren zeigen (Abb. 46); das übrige ist ergänzt: der nördliche Schaft besteht aus Granit, der südliche aus cipollino. Die Kapitelle sind wohl Nachgüsse. Das verschiedene Material, das, sichtbar geblieben, auf spätere Zeit weisen würde, war jedoch nicht sichtbar, sondern mit Silber verkleidet (vgl. S. 111, Tractatus B, Z. 19 ff.).

KÄMPFERPLATTEN MIT PFEIFENFRIES

Zweifellos zum ursprünglichen Bau gehören die Kämpferplatten der ehemaligen Vorhallen-Seitendurchgänge (Bd. 1, Abb. 24); sie haben an den Stirnseiten Pfeifenfriese. Dieses Ornament kommt, von Kleinasien ausgehend, immer wieder in der k/pler Plastik vor, zuerst spätantik an der Basis des Theodosiusobelisken (vgl. G. Bruns, Der Obelisk und seine Basis Abb. 33. 35. 36. 63). Spätere Beispiele: reicher und plastisch stärker ausgearbeitet an den Seitenportiken der theodosianischen Vorhalle der k/pler Sophienkirche (vgl. A. M. Schneider, Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul [1941] Taf. 13).

DIE MOSAIKEN UND DIE AUSSTATTUNG DES SANKTUARIUMS

Die Nachrichten über die Mosaiken des Triumphbogens und der Apsis werden verdankt:

1. Chronik des Agnellus, LP. 27 v. Petri, HE. 291, TR. 71 f. sowie 42 v. Johannis, HE. 307, TR. 128 f.

2. Tractatus aedificationis et constructionis Ecclesiae Sancti Johannis Evangelistae de Ravenna, bei Muratori, Rer. It. Script. 1,2, 567–72, der sich aus zwei sermones zusammensetzt: A– in dedicatione Ecclesiae Sancti Johannis Evangelistae, B – Item de Dedicatione Ecclesiae Sancti Johannis Evangelistae; vgl. die Unterscheidung bei Ricci (Tavole 8,1, 22 ff.). Für die Mosaiken unergiebig ist dagegen der Tractatus sancte memorie domini Raynaldi natione mediolanensis de domo de Concorecio olim archiepiscopi ravennatis de eadem re (= sermo C bei Ricci, Tavole 8,1, 24).

Entscheidend für die Kenntnis des Mosaikzyklus ist B; A hat nur für die Frage der Darstellung der wunderbaren Errettung in Seenot durch den Evangelisten Wert.

3. Rubei (Girolamo Rossi) Historiarum Ravennatum libri X (2. Ausgabe, Venezia 1589) 101 f. Ricci (Tavole 8,1, 24) vermutete, daß Rossi einen verlorenen sermo D für seine Aufzeichnungen, die erst nach der Zerstörung der Mosaiken im Jahre 1568 geschrieben wurden, benutzt habe. Es ist dagegen eher anzunehmen, wie es unsere Synopse deutlich macht, daß Rossi den sermo B benutzte und variierte, außerdem seinen Text mit Nachrichten anderer Herkunft ergänzte, vor allem durch die Namen der dargestellten Kaiser und Kaiserinnen sowie die Inschrift im geöffneten Kodex, den der Christus des Apsismosaiks in der Hand hielt; es ist nicht ausgeschlossen, daß er dafür eine heute verlorene Inschriftensammlung benutzt hat, die auch andere Bemerkungen enthielt (z. B., daß der Christus im Apsismosaik auf dem Thron saß); gegen eine solche Sammlung sprechen weder die grammatischen Fehler noch das Fehlen einzelner Worte oder des ersten Teils der Inschrift Z. 68. Rossi folgt B genau in der Abfolge der Beschreibung.

Eine Kritik dieser Texte ist wegen des Fehlens jeglicher Reste der beschriebenen Mosaiken besonders schwierig, da außerdem für die Mehrzahl keine Analoga erhalten sind. Daß die Beschreibung des Agnellus die knappste ist, in der sogar wesentliches ausgelassen ist, verwundert nicht, sondern gehört zur Gewohnheit des Chronisten, der nur einige Züge auswählt, wichtigstes dagegen nachgewiesenermaßen verschweigt.

In sermo B erscheinen wie bei Rossi ganz evidente Versehen, hierzu gehören auch die Fehler bei der Transskription der Inschriften. Im großen und ganzen jedoch werden die Beschreibungen und Inschriften zuverlässig sein, wenn man von Interpretationen, die auf Mangel von Verständnis des Dargestellten beruhen, absieht. Im ganzen erweist sich die Zuverlässigkeit des Beobachteten.

Wir haben weder Tractatus A noch B vollständig, sondern nur die für die Mosaiken und die Ausgestaltung des Sanktuariums wirklich wichtigen Stellen aufgenommen. Daher sind die legendären Erzählungen über die Kirchengründung und den Bau ausgelassen; die topographischen Angaben sind S. 97 behandelt (für andere Quellen, welche die Mosaiken nennen, aber nichts bieten, was nicht schon in den hier folgenden Quellen erwähnt wird, vgl. Ricci, Tavole 8,1 bes. 39 f.). Eine Rekonstruktion des Zyklus der Apsis und des Triumphbogens versuchten, aufgrund der folgenden Quellen, C. Ricci und G. Bovini (Abb. 67.68).

Tractatus A	Tractatus B	Rubei Hist.
Vix illa desierat, quod mox invocata Beati Johannis adest praesentia, qui in singulis navibus sub humana specie latens omnium oculis apparebat ... Cunctis ergo stupentibus ille navium singularum armamenta erigit atque disponit, et vela ventorum receptaculis aptans, demum nauclerii locum occupavit, ubi sedens, vento marique sedato, gubernaculum per singulas puppes regere visus est, usque dum maria felici moderamine pervolarent. Ut autem ab eorum conspectu disparuit, reducuntur suis officiis singuli, portumque proximum mirantes pariter laetique subintrant.	Diu orantes denique Augusta, et nautae eminus, ad suffragium utriusque navibus Sanctus Evangelista apparuit Johannes, qui antennas, ac vela dirigens arte, omniumque gubernaculum propriis arripiens manibus, per pontum cunctas fecit discurrere. In cunctis videbatur sedens, et usque ad Illyricum perduxit Adriae Portum salutatorium.	
... acceptoque Augustae imperio alii Orientalem Basilicae partem nunc vitreo simplici, nunc aurato venustant;	In Oriente quoque absidam super duas mirae magnitudinis columnas posuit; quas thecis argenteis decenter decuit.	ad Orientem errexit testudinem duabus maximis innixam columnis, quas bracteato argento incrustauit.
	Desuper denique primam arcuatam statuit, quam mirabiliter ex vitro auroque musivit. ibique in musivo Maiestas Domini exarata nunc videtur, quasi porrigens libellum dilecto discepulo,	Videbatur autem in maestate Deus, libellum Ioanni Euangelistae porrigens, cui erat subscriptum:
	ut in Apocalypsi sua legitur, dicens: Accipe Librum, et devora illum. Sub pedibus in libro (in literis) dicitur: Sanctus Johannes Evangelista	Sanctus Johannes Evangelista
Jubet Augusta ubique naufragii sui praesentari formam, ut quodammodo tota operis facies Reginae pericula loqueretur. Videris in		

Tractatus A	Tractatus B	Rubei Hist.
pavimentum undosum undique mare, quod quasi ventis agitatum porcellosae tempestatis gerat imaginem. Frons autem Ecclesiae, quae immensi arcus volumine Orientales respicit partes, mirifico apparatu tam Regina devotionem, quam artificis peritiam indicat. Porro paries summus, a quo Ecclesia terminatur, et cancellum incipit, operoso magisterio Augustae periculum liberationemque figurat.		
Habet enim imagines periclitatium in mari navium, personarumque similitudinem, quae moesto vultu suas angustias videntur indicare, in quibus navibus pars prima Beati Johannis speciem habet, ordinem, quem prius diximus, imitantis.	Hinc inde mare vitreum duabus cum navibus aspicitur	Hinc atque inde mare vitreum, in quo duae naves turbulenta tempestate, et ventorum impetu agitatae; in altera Diuus Johannes Placidiae opem ferens, aderat,
	in quibus Sancti Johanni apparet gubernaculum,	
	et undique ex eodem metallo in modum arboris videntur palmarum, et aliarum.	
		septemque candelabra, et non nulla praeterea ex iis, quae in Apocalypsi describuntur, mysteria
	Sub quibus in junctura praefati arcus ita invenimus adsignatos versus, verum tantum super capita Imperatorum divorum, id est, Constantii, Archadii, Valentiniani, et ceterorum: *Amore Christi nobilis, et filius tonitrui Sanctus Johannes arcana vidit. Galla Placidia Augusta pro se, et his omnibus votum solvit.*	Aderant quoque Constantii, Valentiniani, Gratiani, et ceterorum eius familiae Augustorum imagines; iisque erat inscriptum: *Galla Placidia Augusta pro se et iis omnibus uotum soluit.* Erant autem haec imagines in arcu testudinis ad dexteram quinque, quibus sic erat adscriptum: *D. Constantinus, D. Theodosius, D. Arcadius, D. Honorius; Theodosius Nep.* Ad leuam, *D. Valentinianus, D. Gratianus, D. Constantius, Gratianus Nep, Ioannes Nep.* Circa subsellia vero ad dexteram in extrema parte: $\overline{DN}$ *Theodosius,* et $\overline{DN}$ *Eudocia,* ad laeuam, $\overline{DN}$ *Arcadius, et* $\overline{DN}$ *Eudoxia Aug.*
	Crypta vero absidae residens per fenestras lapideis albis columnellis politis mostratur, quae musivo apparatu valde perlustrans decoratur.	

Tractatus A	Tractatus B	Rubei Hist.
	In medio videlicet denominatae absidae imago Dominis pulcherrima Salvatoris nimium rutilat per totam Ecclesiam. cui in Mundo nulla reperitur simillima quia tota videtur inter Coelestes Libros Apostolorum duodecim esse clarissima; et quicumque incedens per iam dictam Basilicam procul ab illa ubique miratur.	In testudinis templi medio, Dei imago erat pulcherrima, sedentis in solio, toto templo admodum refulgens, duodecimque diuinis libris, undique obsignatis, circumsepta: ab ea, qamcunque in partem templi quis respiceret, inspectabatur:
Et desuper alium versum invenies sic legentem:	Sub cuius igitur pedibus scriptum sic reperies in absidiae circuitu:	cui sic erat inscriptum:
Sancto ac beatissimo apostolo Johanni euangelistae Galla Placidia augusta cum filio suo Placido Valentiniano augusto et filia Grata Honoria augusta liberationis periculum maris votum solvent.	*Sancto ac beatissimo Apostolo Johanni Evangelistae, Galla Placidia Augusta cum filio suo Placido Valentiniano Augusto, et filia sua (Iusta) Grata Honoria Augusta liberationis periculum maris votum solvent.*	*Sanctissimo ac beatissimo Apostolo Ioanni Euangelistae Galla Placidia Augusta cum suo filio Placido Valentiniano Augusto et filia sua Iusta Grata Honoria Augusta, liberationis maris uotum soluit.*
		Ipse Christus Deus apertum in manu habebat librum, in quo sic scriptum erat: *Beati misericordes, quoniam miserebitur Deus.*
	Et in septentrionalem partem Evangelium secundum Lucam.	
Iussit Galla Placidia pro illius sanctitate eius effigies tessellis exornari in pariete tribunali post tergum pontificis, supra sedem ubi pontifex sedet. Quae effigies ista facta: prolixam habet barbam, extensis manibus, quasi missam canit, et hostia veluti super altare posita est, et ecce angelus Domini in aspectu altaris illius orationes suscipiens est depictus.	Inde super caput archiepiscopi Primi Petri Senioris Ravennatis, cuius effigies post tergum Pontificis super cathedram Syra facta, et ad altare infulatus quasi missam cantans est terribile manus (in cuius vultu) vultu mirabilis prospiciens Angelus, ac si eius orationem recipiens offerat Domino, et	Videtur etiam, uti diximus, Petri Chrysologi Archiepiscopi imago sacra facientis, et stupentis ob coelitis praesentiam, preces de ore illius accipientes.
Et infra tribunam ipsius ecclesiae supra capita imperatorum et augustarum legitur ita:	super capita Augustorum in circuitu sic legitur:	Augustorum, Augustarumqu. immaginibus sic erat inscriptum:
Confirma hoc Deus, quod operatus es in nobis, a tenplo tuo Ierusalem tibi offerent reges munera.	*Confirma hoc Deus, quod operatus es in nobis a Templo sancto tuo, quod est in Jerusalem. Tibi offerent reges munera.*	*Confirma hoc Deus, quod operatus es in nobis, a templo sancto tuo, quod est in Hierusalem. tibi offerent Reges munera.*
	Sub quarum personis in circuitu constat mirificum politorum porfyreticorum opus variorum lapidum. Pavimentum itaque concavum et specuatum in adra marmoreis ordinatum quadratis rotundisve columnellis sublibianos lateres; supra quos conglutinatio arenae calcis extenditur, in qua velut	

Tractatus A	Tractatus B	Rubei Hist.
	lymphae aequoris ordo tesellum clare cernitur. Pulpitum vero, et Chorus adornatur variis lapidibus opere mechanico, in cuius introitu est columnarum cooperatarum argento purissimo rutilato. Ante altare denique quatuor splendent columnae argentae. Vestibulum itaque in circuitu arae videtur marmoreum, pomisque argentis septem valde firmatis. Altare quoque mirificum cum ostiolis argenteis, gemmis ornatum, clare lapidum diversorum modorum; et in limine scriptum reperies: *Sancte Johannes Arca Christi, accepta tibi sit oratio servi tui.* Super quod namque tugurium marmoreum decoratur, quod a quatuor argenteis columnis ostentatur, sub quo pendent vasa aurea, et argentea, cum columba ex eodem metallo, in cujus cacumine Crux inter lilia et poma nitet; duaeque Tabulae antequam cum duabus Crucibus prorae similibus ab eadem Augusta statutae fuere.	Nonnullae praeterea columnae, ipsaque maxima ara, tota argenteis laminis exornata, accedebant adhaec valuulae etiam quaedam circa aram, ex argento; immixtis gemmis; in quarum limine scripta haec legebantur: *Sancte Ioannes arca Christi, accepta tibi sit oratio tui.* Supra aram testudo ex praestanti marmore, quatuor ex argento columnis suffulta, pendentibus utrinqu. aureis, argenteisque vasibus; ex ipso uero cacumine crux inter poma, et lilia. Praetermittenda argentea columba non est, quae uolitare inter uasa illa uidebatur.

KOMMENTAR ZU DEN TEXTEN

Z. 1 (A) *Vix illa . . . invocata Beati Johannis adest*

A ist am ausführlichsten, doch geben A und B, wohl in den Worten variiert, denselben Vorgang: der Evangelist erscheint auf das Gebet hin, richtet selbst die Segel, setzt sich sodann auf den Platz des Schiffspatrons und steuert das Schiff bei ruhiger See nach dem Hafen; Ricci (Tavole 8,1, 28 f.) hat wohl mit Recht die Darstellung am Triumphbogen der Kirche als Vorbild für diese Erzählung erkannt (vgl. weiter unten Z. 19).

Z. 19 (B) *In Oriente . . . duas . . . columnas*

Die Säulen waren nach B mit einer *theca* = Hülle umgeben, Rossi gebraucht *incrustare* = verkleiden. Wie das ausgeführt war, läßt sich nicht sicher entscheiden. Am wahrscheinlichsten ist eine Blatt-Versilberung der Kapitelle, analog der nachweisbaren Blatt-Vergoldung (z. B. an den Kapitellen des 5. Jh. aus dem normannischen Dom von Messina, heute im Museo Nazionale in Messina) und eine Verkleidung der Schäfte mit dünnem Silberblech (vgl. auch Z. 225 [B]) oder Silberfolie.

Z. 23 (B) *Desuper . . . Maiestas Domini*

Diese Szene ist die einzige dieser Art, von der wir aus frühchristlicher Zeit Kunde haben. Daß es sich bei dem Buch, das Christus dem Johannes übergibt, um die Apokalypse handelt und nicht um das Evangelium, macht wahrscheinlich die Verbreitung, welche damals diese im Westen, ganz im Gegensatz zum Osten, besaß und daher eine große Anzahl von monumentalen Bildschöpfungen bestimmt hat (vgl. u. a. F. van der Meer, Maiestas Domini 21 ff.), sodann wegen des inschriftlichen titulus darunter: . . . *S. Johannes arcana vidit;* (dazu weiteres S. 95). Jedoch hat eine Buchübergabe an Johannes durch Christus keine Grundlagen in den kanonischen Schriften des NT.: die Offenbarung übergibt nach Apc. 10,1–11 nicht Christus, sondern ein im Meere und auf dem Land stehender Engel dem Johannes, welcher sogleich das Buch verschlingt. Darauf spielt auch B an: „*Accipe librum et devora illum*“ (Apc. 10,10). Dem Apokalyptiker erscheint dagegen Christus als der Menschensohn (Apc. 1,12–16), ohne das Buch, dafür

aber mit den sieben Leuchtern, die von Rossi in diesem Bilde in S. Giovanni erwähnt werden (vgl. Z. 60). Johannes fällt dem Menschensohn zu Füßen, der ihm die Rechte auflegt und spricht: „Fürchte dich nicht, ich bin der erste und der letzte und der lebendige." Die Offenbarung ereignete sich auf Patmos, und daher ist in einigen Illustrationen zur Johannes-Apokalypse der Apokalyptiker bei der Erscheinung des Menschensohnes auf einem Stück Land inmitten des von Fischen belebten Meeres dargestellt, z. B. in der Trierer Apokalypse, fol 4 v (van der Meer a. O. 203 Abb. 45): der Menschensohn mit den unverkennbaren Zügen Christi steht zwischen den sieben Leuchtern; ebenso bei der Handschrift Rod. B IV, fol. 103 v (bei W. Neuss, Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei [1922] 131 Taf. 58 Abb. 173), während bei der Apokalypse der Real Academia zu Madrid, fol. 20 v, der Menschensohn zwar in der Maiestas erscheint, die Leuchter jedoch unantik neben ihm gleich Ampeln hängen (Neuss a. O. 131 Abb. 63 Taf. 20). Überall hat hier der Menschensohn das Schwert im Munde und außerdem sind die Sterne gegeben; all das hätte kaum vom Chronisten B übersehen worden sein können, wenn es dargestellt gewesen wäre. Dennoch muß dieser Bildvorwurf als verwandt angesehen werden: die Maiestas zwischen sieben Leuchtern, Johannes ohne Begleitung oder ihm entsprechende Gegenfigur, die Darstellung von Meereswasser, worauf weiter unten zurückzukommen sein wird.

Zweifellos handelt es sich bei dem Mosaik nicht um eine wirkliche Illustration eines Textes, sondern um eine Schöpfung der monumentalen Malerei, in die Züge der sogenannten Traditio-legis-Bilder eingingen, wie sie für Petrus und Paulus erhalten sind, für welch letztere Traditio neben der an Petrus es gerade in Ravenna Beispiele gibt (dazu J. Kollwitz, Röm. Quartalschr. 44 [1936] 61 f.). Kollwitz vermutete, daß mittels der Traditio-legis-Bilder der Titelheilige in der ihm geweihten Kirche, so also auch in S. Giovanni Evangelista, Gegenstand einer großen repräsentativen Komposition wird, es sich also um eine Schöpfung der Monumentalmalerei handeln müsse, die also kaum etwas mit Textillustration zu tun gehabt hätte. Wir möchten vermuten, daß jedoch in diesem Mosaik das Grundschema aus den Apokalypse-Darstellungen kam, nämlich in der Maiestas zwischen Leuchtern, dem Meer, wahrscheinlich mit der Insel Patmos, und daß diese Züge mit solchen der Traditio-legis-Ikonographie hier verschmolzen worden sind: es erscheint nicht der Menschensohn, sondern Christus, er legt nicht seine Hand auf Johannes, sondern übergibt ihm das Buch. Was aber wiederum ganz mit den apokalyptischen Darstellungen übereinstimmt und sich grundsätzlich vom Traditio-legis-Schema unterscheidet, ist die Tatsache, daß Johannes mit Christus allein dargestellt, ihm nicht ein anderer Apostel gegenübergestellt war, der akklamiert, wie es bei Petrus und Paulus stets der Fall ist und was bei der Traditio an die Apostelfürsten nicht mit irgendwelchem ‚historischen' Hintergrund erklärt werden kann. So beschränkt sich der mögliche Einfluß des Traditio-legis-Schemas auf die Traditio durch Christus selbst, die keine apokalyptische Voraussetzung hat.

Z. [50] (B) *Hinc inde mare vitreum . . .*

Die Texte von A, B und Rossi stimmen nicht überein. Am ausführlichsten ist A, hier erscheinen: die Schiffe in Seenot, die Personen mit verängstigten Gesichtern in den Schiffen sowie der Hinweis auf die Erzählung des Rettungswunders, wonach der hl. Johannes die Takelage richtete, dann den Platz des Schiffshauptmanns einnehmend „das Steuer in den einzelnen Hecks führend gesehen wird". In B ist allein das *gubernaculum* des hl. Johannes genannt. Rossi läßt wahrscheinlich etwas aus, was vielleicht in seiner Quelle gestanden hat, denn es heißt: *duae naves . . . in altera Diuus Johannes Placidiae opem ferens, aderat;* vom ersten Schiff ist aber überhaupt nicht die Rede.

Zuerst ist es sicher, daß das in B und bei Rossi genannte Meer nicht das *mare vitreum* der Apokalypse gewesen sein kann, wenn es sich tatsächlich um eine Darstellung des drohenden Schiffbruchs der Galla Placidia gehandelt hat. Möglich, daß das Meer auf dem Mosaik Land umgab, das die Insel Patmos darstellen sollte, analog den Illustrationen zur Erscheinung des Menschensohnes (vgl. oben S. 111), und sich daher zu beiden Seiten des Mosaiks mit der Übergabe des Buches ausbreitete: zu beiden Seiten hätte sich sodann eines der genannten Schiffe befinden können, wie es in den meisten Rekonstruktionen angenommen wird (vgl. A. Testi Rasponi, AM. Romagna 3. Ser. 27 [1909] 340 ff. mit Abb. Ricci, Tavole 8,1, 24 ff. S. Bettini, Arte del primo millenio 165 Abb. 5. G. Bovini, FR. 3. Serie 17 [68] [1955] 59 Abb. 1).

Für eine solche Darstellung gibt es ein verwandtes Schema unter den Illustrationen zur Apokalypse und zwar in der Beatus-Handschrift von Gerona, zu Apc. 8, 8–9, vom Blutmeer, in dem der dritte Teil der lebendigen Kreaturen starben und der dritte Teil der Schiffe verdarb: zu beiden Seiten des Posaunenengels das Blutmeer und darin auf jeder Seite ein Schiff im wellenbewegten Wasser. Wie schon erwähnt, hat Ricci (Tavole 8,1, 28 f.) wohl mit Recht vermutet, daß die der Beschreibung der Kirche vorausgehende Schilderung des Wunders mit dem Eingreifen des Apostels bei A und B (Z. 1 ff.) auf die Darstellung im Triumphbogen-Mosaik zurückgeht und daher einige weitere Einzelheiten widerspiegelt. In engstem Zusammenhang mit den Schilderungen der Traktate steht nun

eine von Ricci (Tavole 8,1 Abb. 8) zuerst veröffentlichte Miniatur in der Handschrift des Tractatus Cod. Classensis 406, der erst nach 1321 geschrieben wurde (hier Abb. 54). Ricci und nach ihm alle Forscher vermuten, daß diese Miniatur weitgehend das Mosaik widerspiegelt: man sieht nebeneinander zwei sich außerordentlich ähnelnde Schiffe mit geblähtem Segel, das eine männliche Figur mit Nimbus richtet. Dieselbe Figur scheint nochmals im Bug sitzend und die Ruder, d. h. das Steuer führend, dargestellt zu sein. Im Zentrum der Schiffe sitzen eng gedrängt drei Personen nicht sicher zu erkennenden Geschlechtes. Im linken Schiff erhebt die mittlere Figur die Linke, wohl als Geste des Erstaunens, sonst erscheinen die Hände zum Gebet gefaltet; jeweils haben nun die drei Figuren Kronen auf dem Kopf, die auf das deutlichste ihre spätmittelalterliche Herkunft verraten, wie ebenfalls Teile ihrer Kleidung. So besteht kein Zweifel darüber, daß in Kronen, Kleidung, besonders auch in der Gestik der gefalteten Hände zeitgenössische Züge aufgenommen sind. Es ist daher fraglich, wie weit sonst auch das frühchristliche Mosaik in der Miniatur wiedergegeben ist. Jedenfalls ist es nicht zu entscheiden, welche Züge der Miniaturist zugefügt und welche er nur im Zeitstil umgedeutet hat. Die gotischen Kronen lassen darauf schließen, daß im Vorbild nichts derartiges dargestellt war, weil sonst doch wohl das Dargestellte, d. h. Diademe, die man für alle drei, die beiden Augustae, bzw. den Augustus, erwarten müßte, wiedergegeben wären, so wie die nimbierte Figur des Johannes eine Kopie sein könnte, wenn auch der Apostel kaum einen roten Mantel, sondern ein weißes Pallium getragen haben wird. Und so erhebt weiter sich die Frage, ob in diesen Schiffen, neben dem hl. Johannes als Seemann und Steuermann zugleich, zweimal die kaiserliche Familie dargestellt gewesen sein konnte und ob nicht ihre Anwesenheit in den Schiffen nichts anderes als eine Interpretation der mittelalterlichen Chroniken ist, und zwar aufgrund der Votivinschriften einerseits und zwar von Szenen, die etwas anderes darstellten. Gegen die Darstellung der kaiserlichen Familie spricht, neben der mittelalterlichen Form der Insignien, die Verdoppelung des gesamten Vorgangs in der Miniatur, eine Tatsache, die aber im Text von A, Z. 34 eine Stütze findet. Als Alternative stellt sich folgende Lösung: die Darstellung nämlich von Episoden aus den Schiffsreisen des hl. Johannes selbst, das heißt, es könnte sich um Illustrationen der Acta Johannis gehandelt haben und damit würde sich auch der Platz dieser Bilder neben der Übergabe des Buches an Johannes mit den sieben Leuchtern sowie das wahrscheinlich zu beiden Seiten sich breitende Meer besser erklären als mit der Einfügung eines historischen Geschehnisses, in dem die kaiserliche Familie leiblich mit dem Apostel und Evangelisten zusammen dargestellt wird, und zwar in einer völlig unrealistischen Auffassung, indem der Heilige zweimal im Schiffe erscheint.

Über die Illustrationen der Acta der Apostel sind wir nur höchst spärlich informiert. Sicher ist für das 5. Jh., und zwar gerade in der Zeit der Galla Placidia, die Darstellung der Acta Pauli in S. Paolo fuori le mura in Rom, unter Leo d. Gr. (vgl. dazu Garber, Gemäldezyklen 3 ff. Plan 1.2.).

Die Darstellung eines verhüteten Schiffbruchs aus den Acta (vgl. S. 96), würde sodann als Paradigma für die Hilfe aus Seenot, die der Evangelist der kaiserlichen Familie vermittelte, aufzufassen sein.

Andererseits ist eine Darstellung des historischen Ereignisses mit der kaiserlichen Familie nicht gänzlich auszuschließen, wenn auch die Vermischung einer rein christologischen Darstellung wie der Traditio legis an Johannes mit einem rein temporalen Ereignis wie der Rettung der Galla Placidia mit ihren Kindern zweifelhaft erscheint. Aber die darunter am Triumphbogen folgende Reihe der zehn Bilder von Kaisern oder Prinzen könnte in Verbindung mit der Darstellung der Seenot Galla Placidias zu denken sein, zumal nicht nur ihr Bild (auch sonst erscheinen die Augustae nur im Apsisgewände, dagegen nicht am Triumpbogen), sondern vor allem auch jenes des jungen Valentinian III. in der Reihe gefehlt zu haben scheint: ein Fehlen könnte sich daraus erklären, daß der junge Augustus in der Szene der Seenot dargestellt gewesen war.

Z. 57 (B) . . . *et undique . . . modum arboris* . . .

„. . . überall in Art von Palmbäumen und anderer (Bäume)": man hat den Eindruck bei dieser merkwürdigen Ausdrucksweise, daß der Verfasser von B nicht recht verstanden hat, was dargestellt war. Es fragt sich daher, ob wirklich Palmen im Mosaik erschienen, wie es in allen Rekonstruktionen angenommen wird (in den Zwickeln des Triumphbogens). Bemerkenswerterweise erwähnt Rossi an dieser Stelle keine „arbores", sondern

Z. 60 (Rossi) . . . *septemque candelabra* . . .

„. . . die sieben Leuchter und außerdem noch einige andere Mysterien, die in der Apokalypse beschrieben werden": analog anderen Darstellungen der Apokalypse, bei denen die Leuchter erschienen, etwa beim Menschensohn (S. 111) oder der Erscheinung des Lammes zusammen mit dem Buche mit den sieben Siegeln, wie am Triumphbogen von SS. Cosma e Damiano zu Rom, um 525–530 (vgl. Matthiae, Pittura romana del Medioevo Abb. 52) müßten sich diese Leuchter zu beiden Seiten der Traditio-Darstellung befunden haben, drei Leuchter links und vier rechts von der Gestalt Christi. Um welche anderen „Mysterien" es sich gehandelt hat, ist nicht festzustellen, etwa die von B erwähnten Palmen? Oder hat B die Leuchter mit

Palmen verwechselt, was nicht völlig ausgeschlossen erscheint – zumal wie erwähnt der Ausdruck in modum vermuten läßt, daß es nicht Palmen selbst, sondern ihnen ähnliche Gebilde waren und das könnten in der Tat mißverstandene Leuchter gewesen sein.

Eine Entscheidung über diese Fragen ist evidenterweise nicht zu treffen, da das Mosaik nicht erhalten ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach aber dürften die Leuchter wegen ihres rein apokalyptischen Charakters und ihrer zweifellos großen Beliebtheit als allgemeines apokalyptisches Symbol schlechthin wirklich zu Seiten der Figur Christi dargestellt gewesen sein. Fraglicher ist das jedenfalls bei den „Palmen".

Z. 68 Die Inschriften am Triumphbogen

Wir nehmen die Inschriften dem Text voraus (vgl. die Edition oben S. 109). Der erste Teil ist allein von B überliefert, Rossi bringt nur die Votivinschrift Galla Placidias. Unzweifelhaft sind aber beide ‚Teile', im Gegensatz zu den verschiedenen Editionen, zwei getrennte Inschriften, die aber wahrscheinlich übereinander standen, vermutungsweise in zwei Inschriftbändern, und deshalb von B unmittelbar zusammen, ohne Absatz, aufgezeichnet worden sind. Den hagiographischen Zusammenhang der ersten Inschrift haben wir bereits oben auseinandergesetzt (S. 111), zweifellos bezieht sie sich auf das Bild darüber, ist also der Titulus: die Offenbarung der *arcana*, d. h. verbildlicht durch die Übergabe der hl. Offenbarung. Im Zusammenhang mit dem Mosaik könnte die besondere Erwähnung des Beinamens *filius tonitrui* eine Anspielung auf die wunderbaren Fähigkeiten des Apostels als dem Helfer in der Seenot gemeint sein. Der Text wird richtig überliefert sein, während bei der darunter folgenden Votivinschrift die Lesung in B: *pro se et his omnibus* die richtige sein dürfte. Wer sind nun die *„his omnibus"*? Die Kinder, Honoria und Valentinian, die beide nach der Mutter in der Inschrift der Apsis genannt sind, oder die darunter folgenden Kaiser? Wohl dürften diese diejenigen sein, die in das Gelübde einbezogen werden, gleich, ob sie schon verstorben oder noch lebendig sind, was aber nur bei Theodosius II. der Fall wäre. Die Inschriften befanden sich *super capita*, also über den schon erwähnten, sogleich näher zu untersuchenden Bildern. Doch vermuten wir, daß die Inschriften falsch eingesetzt sind, nicht nur weil sie in allen bisherigen Rekonstruktionen in einer Zeile gegeben, sondern weil sie um den Triumphbogen geführt werden: wohl handelte es sich um horizontale Zeilen, die zugleich als Band die oberen Darstellungen um Johannes von den zehn kaiserlichen Bildnissen abtrennten.

Z. 75 (Rossi) Die Bildnisse

Daß die Namen eine freie Erfindung von Rossi gewesen sein könnten, wird ausgeschlossen durch die Nennung dreier Kaisernamen bei B, was das einstige Vorhandensein der Kaiserbilder überhaupt bestätigt und damit die später eingeschobene vollständigere Liste bei Rossi. Rossi hat den Text von B fast sklavisch benutzt, aber damit in der entsprechenden Stelle ein sinnloses Doppel geschaffen, denn Constantius, Valentinian und Gratian kehren weiter unten in der vollständigeren Aufzählung wieder. Der Passus von: *Erant autem* ... bis ... *Eudoxia Aug.* erweist sich damit als eine Einschiebung aus einer anderen Quelle. – Die Namensinschriften sind veröffentlicht: CIL. 11 Nr. 276 c = Dessau 818, 3 und 4 = Diehl, ILCV. Nr. 20 c.

Durch die Nennung der kaiserlichen Namen ergibt sich eine weitgehende Sicherung dieses einzigartigen, leider völlig verlorenen Zyklus. Klar zu bestimmen sind folgende Augusti, hier genannt mit dem Grade ihrer Verwandtschaft zu Galla Placidia:

1. Rechts. *D Theodosius* = Theodosius d. Gr. (Vater), Augustus von 379–395; *D Arcadius* (Halbbruder), 395–408; *D Honorius* (Halbbruder), 395–423.

2. Links. *D Valentinianus* = Valentinian I. (Großvater), 364–375; *D Gratianus* (Onkel), 367–383; *D. Constantius* = Constantius III. (2. Gemahl), Augustus 421 (in CIL. 11 Nr. 276 c und danach bei Dessau und Diehl irrtümlich als *Constantinus* transscribiert). In bezug auf die *nep(otes)* bemerkte schon Mommsen, CIL. 11 zu Nr. 276: De nepotibus qui dicuntur parum constat. In seiner genealogischen Tafel in CIL. setzt Mommsen einen *Gratianus nepos* ein (nach L. de Tillemont, Histoire des empereurs 5 [Venedig 1732] 192; „Quelques uns y ajoutent un Gratien mort avant son pere aussi-bien que la petite Pulquerie [Amb. div. 3 p. 122 f.], comme S. Ambroise le dit assez clairement: car il seroit difficile de croire qu'il parle de l'Empereur Gratien, qui estoit moins son fils que son pere"). Da es sich doch evidenterweise um den Kaiser Gratian handelt, hat Seeck (RE. 7,2, 1831 ff. s. v. Gratianus) einen entsprechenden Prinzen nicht aufgenommen, weil keine Quelle einen solchen sicher nennt: hier dürfte ein Irrtum Rossis oder seiner Quelle vorliegen. Gar nichts ist über einen *Joannes* als Angehörigen der valentinianisch-theodosianischen Familie bekannt; es liegt auf der Hand, daß nicht der Usurpator von 423–25 gemeint sein kann. Wäre Theodosius, der ganz früh verstorbene Sohn Galla Placidias aus ihrer Ehe mit dem Westgotenkönig Ataulf, gemeint (ihn hat Mommsen a. O. im Auge, auf Tillemont a. O. 621 [mit Quellen] hinweisend; vgl. zu diesem Prinzen L. Schmidt, Ostgermanen² 458 mit Quellen), so kann er kaum als *nepos* in einer von seiner Mutter gestifteten Kirche bezeichnet sein; außerdem erscheint die Aufnahme des Bildes eines Halbbarbaren und mutmaßlichen Arianers in diesem Zyklus unwahrscheinlich. Theodosius II., der Neffe

Galla Placidias, hätte dagegen als der regierende Kaiser des Ostreiches mit *D* (N) *Theodosius* angeführt werden müssen, wie er in den Mosaiken des Apsisgewändes bezeichnet war (vgl. Z. 82). Man kann jedoch in diesem Falle nicht ausschließen, daß Rossi oder sein Gewährsmann D(ominus) übersehen hat, also die Inschrift *D Theodosius Nep.* lautete und *Nepos* zugesetzt war, um ihn von seinem Großvater Theodosius I. zu unterscheiden: in der Tat würden sodann die Bilder nach der Deszendenz folgen, denn Rossi erwähnt sie in der Reihenfolge *Theodosius* (I) *Arcadius, Honorius, Theodosius (Nep.).*

Zweifellos sind bei einigen Namen Irrtümer unterlaufen, weil das Mosaik wahrscheinlich zum Teil verschmutzt oder zerstört und deshalb manche Buchstaben unleserlich geworden waren. Das könnte auch für den ersten Kaisernamen *ad laevam D Constantinus* gelten. Denn kein Angehöriger dieses Namens der valentinianisch-theodosianischen Familie ist bekannt, geschweige denn mit dem Augustustitel, und Mommsen a. O. hat mit Recht bemerkt, daß ein *Dominus* in den Annalen enthalten sein müßte. Andererseits ist die Aufnahme des Usurpators Constantinus III. (407–411) ausgeschlossen. Sollte der Name richtig gelesen sein, so hat die von A. Testi Rasponi (TR. 130 Anm.1 [worauf noch zurückzukommen sein wird] und dann von A. Grabar, L'empereur 28) vorgeschlagene Lösung die größte Wahrscheinlichkeit: nämlich daß es sich um Constantin I. den Großen handelt. Dann müßte allerdings das Thema in einem weiteren Sinne und nicht nur als eine Bildreihe der regierenden Kaiserfamilie erklärt werden: so haben sowohl Testi Rasponi als auch Grabar eine genealogische Reihe aller christlichen Kaiser rekonstruiert, am radikalsten Testi Rasponi, der nicht zehn, sondern zwölf Kaiser dargestellt wissen wollte: Constantin I., Constantius II., Constans, Valens, Valentinian, Gratian, Val. Nepos (?), Theodosius I., Honorius, Constans (?), Arcadius, Theodosius II., wobei es für die vermuteten Namen nicht den geringsten Anhalt gibt; daher sind die Vorschläge schon rein methodisch abzulehnen. Grabar a. O. glaubt dagegen, daß der Name Constantius auf Constantius II. bezogen werden müsse (daß Constantius III., der Gemahl Galla Placidias, gemeint sein könnte, wird gar nicht erwogen) und damit alle wirklich christlichen Kaiser dargestellt gewesen seien, was nicht zutrifft.

Um eine wirkliche genealogische Reihe der christlichen Kaiser seit Konstantin kann es sich also nicht handeln. Vor allem erscheint es unwahrscheinlich, daß Galla Constantius III., ihren zweiten Gemahl, weggelassen habe, den Testi Rasponi und Grabar übergehen, den Vater des regierenden Augustus des Westreiches, der außerdem ja selbst, wenn auch nur kurz, Augustus war, auch wenn die Anerkennung Constantius III. von seiten Konstantinopels Schwierigkeiten gemacht hat: gerade aus dem Gedanken der Legitimität heraus, auf der Galla Placidia alle ihre Pläne für den Sohn aufgebaut hatte, ist die Präsenz des verstorbenen Constantius III. in dieser Bildreihe geradezu unerläßlich.

Des weiteren gibt der Zyklus selbst einen Fingerzeig: während auf Theodosius d. Gr. und seine Söhne Arcadius und Honorius und wahrscheinlich darauf der Enkel Theodosius II. folgten, also die ganze männliche Deszendenz Theodosius' d. Gr. außer Valentinian III. gegeben war, befand sich der Constantius im Zyklus hinter Valentinian I. und Gratian, aber nicht hinter *D. Constantinus,* auf den hier Theodosius d. Gr. und seine Söhne folgten. Damit fällt die Hypothese der „galerie des empereurs romains, depuis Constantin jusqu'à ... Théodose II. ..." (Grabar a. O.).

Wie kam aber dann die überaus merkwürdige Auswahl der Kaiser des 4. und beginnenden 5. Jh. zustande? Denn auch aus dem valentinianischen Hause fehlen zwei Augusti, nämlich Valens, Bruder Valentinians I., und dessen jüngerer Sohn Valentinian II., desgleichen Valentinian III., dessen Mutter schließlich, auch in seinem Namen, die Kirche stiftete.

Einige zu vermutende Gründe für ein solches Fehlen können vielleicht in der Erkenntnis der Hintergründe weiterführen. Von der männlichen Deszendenz Valentinians I. erscheint allein Gratian: Valens war bekannt für seine pro-arianische Politik, die sowohl von Gratian als auch von Theodosius d. Gr. mißbilligt wurde; Valentinian II. dagegen könnte wegen seines Endes durch Selbstmord aus einem Zyklus in einer katholischen Kirche ausgeschlossen worden sein (vgl. dazu Seeck, Untergang 5,242. 537, sowie H. v. Campenhausen, Ambrosius von Mailand als Kirchenpolitiker [1929] 246 Anm. 1, 248 Anm. 1: über de obitu Valentiniani, den Ambrosius verfaßt hatte, bevor er vom Selbstmord des Kaisers wußte; später schwieg er deshalb über ihn). Aus Gründen seiner arianischen Sympathien hätte man möglicherweise auch Constantius II. aus einem solchen Zyklus ausgeschlossen. Warum dagegen Valentinian III. nicht dargestellt war, muß ungeklärt bleiben; seine Jugend – er war bei der Anbringung der Mosaiken kaum zehn Jahre alt – ist kein Grund für die Unterlassung, wenn es sich überhaupt um eine solche gehandelt hat: erstens sind zwei Namen unter den zehn aller Wahrscheinlichkeit nach irrtümlich von Rossi wiedergegeben, worunter *Gratianus Nep.* sehr gut eine irrtümliche Lesung einer unvollständigen Inschrift sein könnte, in der Art, daß nur [...] IANUS noch zu erkennen gewesen ist, aber man könnte auch vermuten, da nicht nur das Bild Valentinians II., sondern auch jenes Galla Placidias und Honorias nicht im Zyklus erscheinen, daß ihre

Mosaikbilder an einer anderen Stelle in der Kirche angebracht gewesen, aber zur Zeit der Abfassung der Quelle Rossis bereits zerstört gewesen sind. Es bliebe weiter die Möglichkeit, daß ihre Laurata, d. h. die öffentlich publizierten Tafelbilder, in der Kirche aufgestellt waren. Gegen letztere Hypothese, d. h. eine alleinige Darstellung der weströmischen regierenden Augusti und Augustae in den Laurata, spricht allerdings, daß Theodosius II. sicher einmal in der Apsis und wahrscheinlich ein zweites Mal am Triumphbogen erschien; er war ja der Kollege Valentinians, so wie auch am Fuße der Marciansäule in Konstantinopel Valentinians Standbild neben dem Theodosius II. aufgestellt gewesen ist (vgl. Script. orig. Const. Preger 67, 3–5), müssen wir auch in Ravenna sein Bild unter den Laurata neben dem Valentinians III. erwarten. So ist es wahrscheinlicher, daß Valentinian III. unter den irrtümlich überlieferten Bildnissen zu suchen ist oder an anderer Stelle dargestellt war.

Zweifellos führte Konstantin d. Gr. den Zyklus an und zwar als der erste christliche Kaiser, als das leuchtende Vorbild der Rechtgläubigkeit, gerade eben in einer orthodoxen Kirche; ihm folgen die rechtgläubigen Kaiser der herrschenden Familie, deren nicht rechtgläubige Mitglieder oder ein solches mit getrübtem Andenken nicht aufgenommen worden sind.

Damit erhält der Zyklus einen wesentlich präziseren politischen und kirchlichen Sinn, als das nach den Hypothesen von Testi Rasponi und Grabar der Fall gewesen wäre; eine Galerie rechtgläubiger Herrscher, und zwar ist es die herrschende Dynastie, die als rechtgläubig manifestiert wird, und sie ist es, die dem leuchtenden Vorbild des großen Konstantin nacheifert. Man könnte versucht sein, hinter diesem Zyklus den Gedanken einer nicht nur politischen Legitimität, die ja in der bildlichen Berufung auf Konstantin zum Ausdruck kommt, sondern auch einer gleichsam kirchlichen, d. h. der Rechtgläubigkeit als integrierenden Teil der herrscherlichen Legitimität zu vermuten. Abwegig ist dagegen die Vermutung Testi Rasponis (TR. 129 Anm. 1), nach der die politische Bedeutung über das Votum an den Evangelisten hinausgegangen sei, nämlich gleichsam in Polemik gegen die honorianische Partei in Ravenna – dann wäre Honorius nicht dargestellt worden; die Bedeutung geht dagegen weit über solche Fragen kurzlebiger Tagespolitik hinaus.

Unzweifelhaft sind nun diese Herrscher zugleich auch als dem Apostel-Intercessor nahe vorgestellt, entsprechend der Sitte durch das Begrabensein ad sanctos den Heiligen nahe zu sein; dafür spricht die Dedikationsinschrift am Triumphbogen.

Dennoch bleibt dieser in der Überlieferung einzigartige Zyklus von Kaiserbildern, unmittelbar im Zusammenhang mit christologischen Darstellungen, eine für uns in seiner ganzen Bedeutung noch nicht zu erklärende Erscheinung. Vor allem entzieht es sich unserer Kenntnis, wann zuerst ein solcher Zyklus für einen kirchlichen Bildschmuck erdacht worden sein mag, denn kaum dürfte es sich in S. Giovanni Evangelista um das erste Beispiel, also um eine Erfindung aus dem Kreise Galla Placidias, gehandelt haben.

Die von Grabar (L'empeur 29) genannten gleichzeitigen Parallen, d. h. eine Gruppe von Bildern der ganzen Familie Theodosius' I. *(τὸ γένος ἅπαν Θεοδοσίου)* in der Chalke des k/pler Palastes (die nicht nur bei G. Codin. de sign. Cp. p. 190 Bonn genannt sind, sondern auch in der Patria, vgl. die verschiedenen Stellen in Script. orig. Const., Preger 70, 164–6; daneben befanden sich hier noch folgende Bildwerke: Maximian, sowie Bilder späterer Kaiser, Tiberios I., Justin I., Maurikios mit Gemahlin) sowie die wahrscheinliche Darstellung Galla Placidias mit Valentinian III., Eudoxia und Justa Grata Honoria im Palaste von Ravenna, wie es J. Bury vermutet (vgl. S. 94), tragen kaum etwas zu einer wirklichen Erklärung dieser Erscheinung bei, da sie aus der nichtkirchlichen Sphäre des sacrum palatium stammen. Dagegen weisen die von Grabar a. O. genannten mittelbyzantinischen Beispiele auf eine besondere kirchliche Tradition von kaiserlichen Bildzyklen, nämlich in von Kaisern gestifteten Kirchen oder kirchlichen Anstalten. Die Beispiele aus der Chalke dagegen haben ihre eindeutige Tradition im kaiserlichen Familienbild-Zyklus, wofür es eine ganze Anzahl von Beispielen, vor allem Statuen-Gruppen, beginnend mit der iulisch-claudischen Familie, gibt, und zwar in der gesamten öffentlich-profanen Sphäre. Nicht zuletzt sind dafür spätantike Beispiele in Konstantinopel selbst die Kaiserbildnisse einer Familie mit und ohne Augustae in öffentlichen Gebäuden und Plätzen, wovon Codin. und die Patria voll ist (wir nennen hier: u. a. Konstantin d. Gr., Fausta und Helena im Senat, Preger 50; Konstantin d. Gr. mit seinen Söhnen, Gallus, Julian mit Gemahlin in der Chalke, Preger 51 f. 164; ebenso Konstantin und sein Sohn sowie Helena im Philadelphion, Preger 58; Theodosios I., Arkadios, Theodosios II. auf dem Tauros, Preger 38 f. 170 f.; Valentinian, Gratian und dessen ganze Familie sowie Theodosios I. im Peripatos, Preger 32.190.207; Eudoxia, Gemahlin des Arkadios mit Pulcheria und zwei anderen Töchtern, Preger 37).

Dagegen müssen Bildgruppen von Kaisern in Kirchen andere Grundlagen haben. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Übertragung der Sitte des Kaiserbildes als Votivgabe in Tempeln, d. h. der Stiftung von imagines, nicht von simulacra, *εἰκών* gegenüber *ἄγαλμα*, d. h. dem Kultbild des Kaisers, in solchen Tempeln, wo er vorwiegend im Osten als *ἄγαλμα* einer Gottheit beigesellt wird (vgl. dazu die Ausfüh-

rungen von A. D. Nock, *Σύνναος Θεός*. Harvard Studies in Classical Philology 41 [1930] 1ff. besonders 3; Unterschied von *εἰκών* und *ἄγαλμα* mit Sueton. Tiber. 26,1, wo besonders auf diesen Unterschied hingewiesen wird und das Kaiserbild nur inter ornamenta aedium gesetzt werden soll; 29: „votive *εἰκόνες* of Augustus in temples").

Eine Christianisierung dieses heidnischen Brauches der Votiv-Statue scheint in jenen Bildnissen vorzuliegen, die bei der k/pler Sophienkirche aufgestellt gewesen sind; leider ist in der Patria Const. nicht gesagt, wo die Statuen *(στῆλαι)* standen; wir möchten vermuten, im Atrium. Es sollen dort aufgestellt gewesen sein (vgl. Script. orig. Const. Preger 202, 2–11): Konstantin d. Gr., Helena, Konstantius, Konstans, Licinius, Julian (?), Valentinian I., Theodosios I., Arcadius und Theodosios II.; außerdem werden noch Statuen eines Quaestors Galenus, des Praefectus Praetorio Julian sowie des Konsuls Serapion erwähnt. Aber es handelt sich insofern um etwas anderes, als alle diese Bildwerke, zweifellos im Laufe der Zeit aufgestellt, nicht einen einheitlichen Zyklus bildeten und außerdem nicht in den Bildschmuck der Kirche selbst einbezogen waren. Doch dafür, daß es sich um kaiserliche Votivbilder handelt, spricht in S. Giovanni Evangelista die Wahrscheinlichkeit, die Votivinschrift Galla Placidias am Triumphbogen auch auf die Reihe der Kaiser zu beziehen. Wann nun zum erstenmal ein solcher Zyklus im Zusammenhang mit dem kirchlichen Bildschmuck selbst geschaffen wurde, entzieht sich völlig unserer Kenntnis.

Die Verbindung der Monarchie mit dem Frieden und dem Monotheismus ist unauflöslich bei Eusebius (vgl. E. Peterson, Der Monotheismus [1935] 81 ff.), was dann weiter bei Ambrosius eine entscheidende Rolle spielt (vgl. ebenda 85 ff.). Diese politische Theologie hatte ihren Höhepunkt bei Orosius (Peterson a. O. 88 ff.) wird aber von Gregor von Nazianz, vor allem von Augustin überwunden (Peterson a. O. 96 ff.).

Die Annahme der meisten Gelehrten, daß die Kaiserbildnisse imagines clipeatae waren, erscheint von den zu erwägenden Möglichkeiten als die beste, wenn man die Häufigkeit der Bildnis-Medaillons gerade in Ravenna (vgl. Erzbischöfliche Kapelle, Taf. 226–244; San Vitale, Taf. 311. 334–339) und anderswo sich vor Augen führt. Jedoch spricht dagegen die Höhe der Wand über dem Triumphbogen, auch wenn dieser ursprünglich höher gewesen sein sollte; jedenfalls können die Clipei nicht um den Triumphbogen geführt gewesen sein, wie es Ricci (Tavole 8,1, 25 und 29) mit Hinweis auf die Clipei der Apostel am Triumphbogen von S. Sabina in Rom wollte (vgl. Ciampini, Vetera monimenta 1, Taf. 47, reproduziert bei G. Bovini, FR. 3. Ser. 17 (68) [1955] 61 Abb. 2). Der Platz an der unteren Bogenstirn über der Kämpferhöhe ist viel zu gering, als daß gut proportionierte Clipei möglich wären. So bliebe für die Clipei die horizontale Anordnung, ebenso wie man es für andere Bildformen voraussetzen müßte.

Der kaiserliche Zyklus, wie die noch zu besprechenden Bilder der Kaiserpaare im Apsisgewände, verstärken neben der Lage der Kirche unweit des kaiserlichen Palastes (S. 97) die Wahrscheinlichkeit der Gründung zugleich als Palastkirche; über das mögliche Vorbild der Gründung in der Kirche Johannes' des Evangelisten im Hebdomon (vgl. S. 96).

Z. 81 (Rossi) *Circa subsellia . . .*

Nur bei Rossi und zusammen mit den zehn Namen der Kaiserbildnisse wohl eine Übernahme aus einer verlorenen Quelle, wahrscheinlich einer Inschriftensammlung; daher stehen die letzten Namen an einer falschen Stelle in der B genau folgenden Bildbeschreibung: sie gehörten nach Z. 65 ff., wo sich Rossi aber wieder eng an den Text von B anschließt; vgl. die Untersuchung der Bilder.

Z. 85 (B) *Crypta vero absidae . . .*

Nur bei B. – *Crypta* heißt hier nicht ‚Krypta', sondern ‚Gewölbe'. Es ist eindeutig von Apsisgewölbe die Rede: „ruhend auf Fenstern mit steinernen weißen Säulchen", „durch Mosaikwerk geschmückt". Die Stelle erweist das Vorhandensein der Fenstergalerie zu Beginn des 13. Jh. und schließt auch von dieser Seite her die Rekonstruktion einer äußeren Scheingalerie bei Bettini (vgl. S. 99) aus. Abwegig sind die gezwungenen Erklärungen der Stelle bei Testi Rasponi, um die Ursprünglichkeit der Galerie zu entkräften (vgl. AttMem. Romagna 3. Ser. 27 [1909] 340, später von ihm selbst stillschweigend im richtigen Sinne korrigiert, vgl. TR. 130 Anm. 1, und bei Ricci, Tavole 8,1, 18 und 34).

Z. 90 (B) *In medio . . . absidae imago Dominis*

B gibt keine Einzelheiten der Beschreibung des Christusbildes, dagegen erwähnt Rossi, daß Christus auf einem Thron saß und weiter unten (Z. 108 f.), daß Christus ein offenes Buch in der Hand gehalten habe, auf dem geschrieben stand: *Beati misericordes, quoniam miserebitur Deus* (Mt. 5,7). Der Vulgata-Text dagegen lautet: *Beati misericordes, quoniam ipsi misericordiam cosequentur.* Es handelt sich um eine sonst nicht genau belegte Variante der Itala, vgl. *beati misericordes, quoniam ipsis miserebitur Deus* (s. Jülicher, Itala 1, 20). In San Giovanni Evangelista fehlte nach Rossi also nur *ipsis*, welcher Ausfall auch auf den Kopisten zurückgeführt werden könnte (vgl. Z. 115, Z. 119).

Der Gebrauch eines altlateinischen Bibeltextes an dieser Stelle ist keine absolut sichere Stütze für eine Datierung des Mosaiks in das 5. Jh., da, wie mir liebenswürdigerweise P. Bonifatius Fischer O.S.B. mit-

teilte, altlateinische Bibeltexte auch später noch aus liturgischen Codices entnommen wurden, was besonders bei Inschriften geschehen ist: „Es gab Kirchen, in denen die Seligpreisungen (‚beatitudines') in der Liturgie regelmäßig gesungen wurden; ob Ravenna zu diesen Kirchen gehört, weiß ich nicht ... Ob [der Text] in der römischen oder ravennatischen Liturgie als Offizium-Antiphon irgendwo in dieser Form vorkommt, kann ich nicht feststellen. Er steht aber in dem mozarabischen Antiphonar von León, das zwar erst aus dem 10. Jh. stammt, aber im großen Ganzen die Liturgie des 7./8. Jh. bietet, wie seine Übereinstimmung mit dem visigothischen Orationale in Verona zeigt. Dort steht die Antiphon mehrmals an Festen von heiligen Jungfrauen; das dürfte wohl daher kommen, daß in den alten Acta seu Periodi Pauli et Theclae (ed. O. v. Gebhardt, TU. N. F. 2 [1902] 16f.) erweiterte Seligpreisungen (darunter der fragliche Satz) die große Predigt des Paulus bilden, durch die Thecla zum Christentum bekehrt wird. In Verona wurden im 8. Jh. in verschiedenen Handschriften auf leere Seiten liturgische Lesungen teilweise in altlateinischer Gestalt eingetragen. Vergleichbares gibt es für Ravenna nicht. Andererseits gibt es aus Ravenna alte Fragmente der Vulgata, allerdings nicht aus den Evangelien."

Das Bild Christi dürfte in seinen Elementen klar vorstellbar sein: Christus hielt in der Linken den offenen Kodex, erhob wahrscheinlich die Rechte im Sprechgestus; zum Vergleich: Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 42–44; Deichmann, Frühchristl. Kirchen Taf. 25) sowie die späteren ravennatischen Beispiele in S. Agata (vgl. Bd. 2,2) und S. Apollinare Nuovo (S. 146 ff.): wie hier ausgeführt, ist der Typus bis zum Beginn des 5. Jh. im Osten zurückzuverfolgen (Relieffragment in Brussa, vgl. Kollwitz, Oströmische Plastik 173 Taf. 51, 1 und 2).

Beide Texte erwähnen zu Seiten Christi *duodecim divini libri,* bzw. *libri Apostolorum duodecim,* was auf ein ikonographisches Unikum hinweist. Testi Rasponi, TR. 129 f. Anm. 1 sagt dazu: „Sono un non senso i libri degli apostoli" das Mosaik habe Apc. 4 mit den Lebewesen und den 24 Ältesten dargestellt, was selbstverständlich aus keiner der Nachrichten zu entnehmen ist (vgl. die Entgegnung von Ricci, Tavole 8,1, 35). Ihm (Programme 170 f.; der Text Rossis ist falsch wiedergegeben, indem ein sinnentstellender Fehler bei Bovini, FR. 3. Serie 17 [68] [1955] 61 ohne Überprüfung des Originals abgeschrieben wurde; dieser wiederum hat unvollständig und flüchtig den sinnvoll abgekürzten Text bei Ricci, Tavole 8,1, 35 kopiert) führt Beispiele an, in denen Bücher anstelle von Verkündern dargestellt sein sollen: Evangelien anstelle der Evangelisten in der H. Acheiropoietos zu Thessalonike (Diehl-Le Tourneau-Saladin 37 Abb. 27); aber warum denn Evangelisten? (Es waren einfach die Evangelien dargestellt!) Oder Propheten, in den verlorenen Mosaiken von S. Prisco bei Capua (DACL. 2,2, 2065 f.): es scheinen acht Buchrollen in einer Zone um die Kuppelmitte dargestellt gewesen zu sein; doch bleibt es gänzlich unklar, was diese zu bedeuten hatten; die Achtzahl braucht z. B. nicht etwas mit den Propheten zu tun zu haben.

Sowohl die Art der Darstellung als auch ihre Bedeutung bleibt unklar, zumal hier eine irrtümliche Interpretation der Chronisten vorliegen kann. Es fällt schwer, anzunehmen, daß hier die Bücher der Apostel dargestellt waren, aber folgende Möglichkeit ist nicht gänzlich auszuschließen: es müßte sich um die vier kanonischen Evangelien handeln, möglicherweise noch um eine oder die andere der Epistel, d. h. um Schriften von Petrus, Paulus, Jakobus und Judas sowie um weitere nicht in den Kanon aufgenommene Apostelschriften, die insgesamt sodann die apostolische Verkündigung verbildlicht hätten. Bis zu einem gewissen Grade könnte die Darstellung in der Trierer Apokalypse fol. 16 v (F. van der Meer, Maiestas Domini Abb. 66) einen Hinweis geben: hier ist neben Dem auf dem Throne, der auf der Weltkugel sitzt, bei der Anbetung der 24 Ältesten, links ein großer Kodex wie freischwebend dargestellt. Vielleicht waren in der Apsis also einige Codices zu Seiten Christi.

Die eigentliche, tiefere Bedeutung dieser Maiestas ist zweifellos in der Seligpreisung auf dem offenen Kodex ausgedrückt: der Sinn wird im wesentlichen eschatologisch sein und damit erscheint ein ausgesprochen augustinischer Gedanke (vgl. H. Eger, Eschatologie Augustins [1933] 57): „Das ewige Leben ist nur insofern Geschenk der Barmherzigkeit, als die göttliche Gnade unverdient den Menschen fähig macht, sich durch gute Werke das ewige Leben zu verdienen ... In der gerechten Barmherzigkeit und der strafenden Gerechtigkeit Gottes herrscht nach alledem beidemal das Vergeltungsprinzip der moralischen Weltordnung ..." Ein Leben voll guter Werke ist für den Christen unerläßlich, damit er im Endgericht bestehen kann (Aug. de fide et operibus 35; 137,4 ff. Zycha). Einzelne gute Werke stehen in besonders enger Beziehung zum Endgericht: die Werke der Barmherzigkeit sowie die asketischen Werke. Zur Barmherzigkeit gehören die Werke, von denen Christus Mt. 25 spricht (Aug. enarr. 2 in ps. 30, sermo 2,5 = PL. 36,233). Auch die eschatologisch gedeutete fünfte Bitte des Vaterunsers spielt hinein (vgl. die Stellen bei Eger a. O. – Im Text ist übersetzt der zweite Teil der Stelle Aug. ennarr. in ps. 32, sermo 1,10 [v. 5] = PL. 36,284/5, Eger a. O.): *Diligit misericordiam et judicium. Fac ista, quia facit. Intendite ipsam misericordiam et judicium. Misericordiae*

tempus modo est, judicii tempus post erit. Unde est misericordiae tempus? Vocat modo aversos, donat peccata conversis: patiens est super peccatores, donec convertantur: quandocumque conversi fuerint, praeterita obliviscitur, futura promittit: hortatur pigros, consolatur afflictos, docet studiosos, adjuvat dimicantes: neminem deserit laborantem et exclamantem ad se: donat unde sibi sacrificetur, ipse tribuit unde placetur. Magnum misericordiae tempus non transcat fratres, non nos transeat. Venturum est judicium: erit et tunc poenitentia, sed jam infructuosa. Dicent intra se poenitentiam agentes, et prae angustia spiritus gementes, certe ista scripta sunt in libro Sapientiae, Quid nobis profuit superbia, et divitiarum jactantia quid contulit nobis? Transierunt omnia tanquam umbra. Modo dicamus, Transeunt omnia tanquam umbra. Modo fructuose dicamus, Transeunt: ne tunc dicamus infructuose, Transierunt. Hoc est ergo tempus misericordiae, erit et judicii.

Ne putetis autem, fratres, quia ista a se possunt in Deo aliquo modo separari. Videntur enim sibi aliquando contraria, ut qui misericors est, non servet judicium; et qui judicii tenax est, obliviscatur misericordiam. Omnipotens est Deus, nec in misericordia amittit judicium, nec in judicio misericordiam. Miseretur enim, considerat imaginem suam, fragilitatem nostram, errorem nostrum, caecitatem nostram, et vocat: et conversis ad se donat peccata, non conversis non donat. Misericors est injustis? Numquid et judicium amisit, aut non debuit judicare inter conversos et non conversos? An vobis justum videtur, ut conversus et non conversus aequaliter habeantur; ut eo modo suscipiatur confitens et mentiens, humilis et superbus? Ergo habet et judicium in ipsa misericordia. Rursus in illo judicio habebit et misericordiam, in eos utique quibus dicturus est: Esurivi, et dedistis mihi manducare. Etenim dicitur in quadam Epistola apostolica: Judicium enim sine misericordia illi qui non fecit misericordiam. Beati, inquit, misericordes, quoniam ipsorum miserebitur. Ergo in illo judicio erit et misericordia, sed non sine judicio. Si enim non in quemlibet, sed in eum erit misericordia, qui praerogavit misericordiam; et ipsa misericordia justa erit, quia confusa non erit. Misericordia est certe ut dimittantur peccata, misericordia est ut tribuatur vita aeterna: vide ibi judicium, Dimittite, et dimittetur vobis; date, et dabitur vobis. Certe, dabitur vobis, et dimittetur vobis, misericordia est. Si inde recessisset judicium, non diceret: In qua mensura mensi fueritis, in ea remetietur vobis.

Z. 102 (Agnell.) *Sancto ac beatissimo . . .*

Die große Dedikations-Inschrift Galla Placidias (vgl. bei Testi Rasponi, TR. 129) zu Füßen Christi, d. h. am Fuße der Apsiskalotte, ebendieselbe Stelle, an der in S. Apollinare Nuovo sich die Bauinschrift Theoderichs d. Gr. befand (vgl. S. 127). Die Transscription in CIL. ist keine wirkliche Emendation; augenscheinliche Fehler der Überlieferung wurden übernommen (vgl. auch bei Diehl, ILCV. Nr. 20 e). – *Sancto* (Agnell., B) dürfte die richtige Überlieferung sein, im Gegensatz zu *sanctissimo* bei Rossi; *filia sua Iusta Grata Honoria* allein vollständig bei Rossi; *liberationis periculum maris votum solvent* (Agnell., B): hier sind sicher zwei Fehler vorhanden:

1. kann kaum *periculum* dagestanden haben, dagegen wäre *votum liberationis periculi maris* wenn auch kein gutes Latein, aber immerhin möglich; wohl liegt die Lösung darin, daß der Genitiv pluralis dagestanden hat, jedoch mit Kontraktion geschrieben PERICVLVM = *pericul(or)um;* und in der Tat hatte die kaiserliche Familie nicht eine, sondern eine ganze Reihe von Gefahren zu überstehen, aus denen sie der hl. Johannes errettete. Eine Empfehlung dieser Lösung dürfte es sein, daß Santi Muratori (bei Ricci, Tavole 8,1, 36 Anm. 1) auch dazu gekommen war, wie wir es nach den eigenen Überlegungen entdeckten; und dennoch ist in allen seit 25 Jahren folgenden Publikationen die Inschrift immer wieder mit dem Irrtum der Kopisten abgedruckt worden, ohne auch nur mit einem Wort die Emendation dieses vorzüglichen ravennatischen Gelehrten zu erwähnen.

2. *Solvent* müßte auf alle drei bezogen werden, aber nur Galla Placidia steht im Nominativ, also muß es *solvit* heißen (wie es Rossi bringt, bei dem *periculum* überhaupt ausfällt, was nicht stimmen kann).

Die Inschrift läßt durch die Casus, in denen die Stifter aufgeführt sind, mit großer Klarheit die Verhältnisse erscheinen: Galla Placidia ist die wirkliche Stifterin, aber an der Stiftung läßt sie ihre Kinder teilnehmen. Daraus ergibt sich logischerweise, daß die Genealogie der kaiserlichen Porträts auf Galla und ihre Nachkommen bezogen werden muß (im Gegensatz zu Grabar, L'empereur 28, der annimmt: „. . . une sorte d'arbre généalogique, des ancêtres du pouvoir de Théodose II qu'on faisait remonter au premier empereur chrétien").

Z. 114 (B) . . . *Evangelium secundum Lucam*

Es handelte sich wahrscheinlich um eine Darstellung des Kalbes, also eines der Lebewesen der Apokalypse, und mit Recht hat man vermutet, daß auch die restlichen Lebewesen dargestellt waren (vgl. bereits Testi Rasponi, AttMem. Romagna 3. Ser. 27 [1909] 341 und 343); sie waren wahrscheinlich bei der Abfassung von B, also im 13. Jh., zerstört (so auch Ricci, Tavole 8,1, 36). Jedoch werden sie hier keinesfalls als die „Evangelistensymbole" zu deuten sein (vgl. Bd. 2,2); es sind eben die apokalyptischen Tiere, die gerade in dieser Komposition, die eine Reihe von anderen apokalyptischen Elementen aufweist, ja wahrscheinlich

das Buch selbst am Triumphbogen zum Thema hat, nicht fehlen dürfen. Daß sich die Zoa unter der Inschrift, also bereits im Apsisgewände, befanden, kann nach der Abfolge in der Beschreibung nicht bezweifelt werden: Raum für sie ist zu beiden Seiten der Fenstergalerie vorhanden, wie es Ricci (Tavole 8,1, 36) am einleuchtendsten vorgeschlagen hat; sie könnten sich jedoch auch zu Seiten der drei Fenster unter der Galerie befunden haben (vgl. den Vorschlag Bettinis, Arte del I° Millenio [1953] 165 Abb. 5. Vgl. dazu S. 99; dieser Rekonstruktion schließt sich Bovini, FR. 3. Ser. 17 [68] [1955] 62 an). In S. Sabina zu Rom waren die Lebewesen in den Zwickeln der Fenster im östlichen Obergaden, d. h. gegenüber der Apsis, angebracht (vgl. Ciampini, Vetera monimenta 1, Taf. 47).

Z. 115 (Agnell.) *Iussit Galla Placidia . . .*

Zweite der beiden einzigen von Agnellus überlieferten Stellen bezüglich der Kirche. Die drei Texte (Agnell., B, Rossi) geben denselben Sachverhalt; am ausführlichsten und zugleich am besten die Beschreibung bei Agnellus: Das Mosaik war über der Bischofskathedra angebracht, auf ihm eine Gestalt mit langem Bart, die Arme ausgebreitet erhoben, *quasi missam canit,* „als ob er die Messe sänge", also in Orans-Haltung, an einem Altar, auf dem das eucharistische Brot lag; des weiteren, *in aspectu altaris,* „angesichts des Altars", der Engel des Herrn, „die Gebete hörend gemalt".

Die außergewöhnliche Darstellung eines Bischofs am Altare in Orans-Stellung bei der Erscheinung eines Engels wurde zuerst von Testi Rasponi (TR. 75, Anm. 7) als eine Darstellung der Epiklese der Messe erklärt.

Dagegen ist Simson (Sacred fortress 54 f.) der Meinung, die Geste des Petrus Chrysologus bezeichne den feierlichen Akt der Konsekration der Kirche; der Bischof sei im übrigen imitator Christi wie Apollinaris im Apsismosaik in Classe. Während diese letztere Erklärung nicht haltbar ist (vgl. dazu die Ausführungen zum Apsismosaik von Classe, Bd. 2,2), dürfte die erste einen der Gründe berühren, weswegen das Mosaik angebracht worden ist: wohl ist nicht der Akt der Kirchenweihe dargestellt, sondern der Bischof, welcher die Kirche geweiht hat, in der eucharistischen Funktion.

Beispiele von Bildern eines Bischofs, der eine Kirche stiftete oder geweiht hat, kennen wir auch aus der folgenden Zeit in Ravenna; auf diese Gruppe von Bischofsbildern haben wir schon früher im Zusammenhang mit dem Bilde Maximians in S. Vitale hingewiesen (vgl. FR. 3. Ser. 9 [60] [1952] 15. Andere Beispiele: Johannes Angeloptes in S. Agata, LP. 44, 20 v. Johannis. HE. 307 f. TR. 131 f., ebenfalls über dem Bischofsthron; Petrus II. [494–519] in der Erzbischöflichen Kapelle, über der Tür, LP. 50, 21 v. Petri. HE. 313. Tr. 149 f.; Maximianus in S. Stefano, *in cameris tribunae* [Gewölbe? Gewände?], LP. 72, 26 v. Maximiani. HE. 327. TR. 190 ff., und in S. Vitale im Apsisgewände, vgl. dazu besonders FR. 3. Ser. 9 [60] [1952] 14 ff.; Agnellus in dem von ihm neugeweihten, ehemals arianischen S. Apollinare Nuovo, LP. 86, 27 v. Agnelli. HE. 334 f. TR. 218 f.). Das Bild des Ecclesius in den von ihm gestifteten und geweihten S. Maria Maggiore dagegen war in die Apsiskomposition einbezogen, indem der Bischof der Muttergottes und dem Christuskinde das Modell der Kirche überreichte (Rossi, Hist. Rav. 154, vgl. dazu Bd. 2,2). Posthum ist dagegen das sicher ähnliche Bild desselben Bischofs im Apsisgewölbe von S. Vitale, wo er als Auftraggeber des Baues erscheint (Taf. 353). Ebenfalls posthum ist das Bild des Auftraggebers von S. Apollinare in Classe, Ursicinus, im Apsisgewände daselbst, innerhalb einer Reihe von ravennatischen Bischöfen (Severus, Ursus, Ecclesius, Taf. 394–401).

Das Alter des bischöflichen Bildnisrechtes, d. h. des lebenden, regierenden Bischofs, kennen wir nicht (vgl. dazu J. Kollwitz, RAC. 1, 331, s.v. Bild III). Das isolierte Bild des lebenden Bischofs hat aller Wahrscheinlichkeit nach nicht im Kaiserbilde, sondern im Bildnis des hohen Beamten sein Analogon, das, wie aus Cod. Just. 1,24,4 vom Jahre 444 hervorgeht, ein allgemeiner Brauch geworden sein muß, ganz im Gegensatz zur älteren Kaiserzeit (vgl. dazu FR. 3. Ser. 9 [60] [1952] 15 mit Anm. 39 und 40). Wie aus der Kirchengeschichte des Johannes von Ephesos hervorgeht, wurde sogleich nach der Investitur des Bischofs sein Bild aufgehängt, und zwar handelte es sich unzweifelhaft um Tafelbilder (vgl. dazu Kollwitz a. O.). Diese Tafelbilder müssen nun die Vorbilder der fest angebrachten Mosaikbilder gewesen sein, ebenso wie es bei Mosaikbildern von Kaisern zu vermuten ist (vgl. Bd. 2,2 bei S. Vitale; über andere Arten von Bischofsbildern sowie die Frage der Bilder von Kirchengründern vgl. unter Ikonographie). – Der Sinn des Bischofsbildes wird jedoch erst vollkommen klar im Zusammenhang mit den Kaiserbildern.

Eine völlige Verkennung dieses Bildes erscheint bei Grabar (Martyrium 2, 106 f.): ausgehend von dem Apollinaris-Bild in Classe und anderen Beispielen, wo der Märtyrer Zentrum einer Komposition bildete, heißt es: „Agnellus nous certifie qu'une image analogue de saint Pierre Chrysologue occupait l'abside de l'église Saint-Jean élevée à Ravenne par Galla Placidia[1]." Anm. 1: „Sur cette mosaïque, la prière du *saint* a été rattachée à la célébration de l'eucharistie (on voyait, à côté du saint, une hostie posée sur l'autel). Cette interprétation vaut peut-être plus ou moins pour beaucoup, sinon pour toutes les images des martyrs dans l'abside: fixées derrière l'autel, elles

pouvaient rappeler le rôle d'intercesseur qu'on attend du saint lorsqu'on célèbre une messe devant un autel qui lui est consacré." Damit ist nicht nur das Verständnis des Bischofsbildes verschlossen – der lebende Bischof kann weder Heiliger noch Intercessor sein – dem die Rolle eines Andachtsbildes zugewiesen wird, vor allem aber der kirchlichen Bildzyklen mit Heiligen oder Märtyrern während des 5. Jh., die stets christologischen Charakter haben und niemals den Heiligen zentral, sondern Christus untergeordnet zeigen, wie es eben gerade in S. Giovanni der Fall gewesen ist mit der Figur des Evangelisten: sie erscheint nicht einmal in der Apsis, sondern am Triumphbogen in der Traditio-Szene.

In den verschiedenen Berichten wird das Bild des Bischofs nun bezeichnet: *eius* (d. h. *Petri episcopi) effigies* ohne nochmalige Nennung des Namens (Agnell.), *archiepiscopi Primi Petri seniori Ravennatis . . . effigies* (B), *Petri Chrysologi Archiepiscopi imago* (Rossi). Schon aus der Art, wie Agnellus von dem Bilde redet, geht hervor, daß es nicht durch einen inschriftlichen Titulus bezeichnet war: überall, wo Agnellus Inschriften bei Bildnissen sah, erwähnte er sie, wenn er überhaupt die Bilder beschrieb. Das wird besonders deutlich bei dem sogleich danach erwähnten Bilde des *Dominus Petrus Antistes* auf den von diesem Bischof gestifteten Buchdeckeln wohl in der Ursiana (Testi Rasponi, in Unkenntnis der ganz einfachen Bedeutung von *Antistes* = *episcopus,* hat über dieses Wort lange phantasiert, vgl. AM. Romagna 3. Ser. 27 [1909] 311 ff.; unergründlich ist es, aus welcher antiken Quelle R. Farioli, FR. 3. Ser. 32 [83] [1961] 47 entnimmt, daß über dem Kopf des Bildes in S. Giovanni Evangelista der Name des Bischofs gestanden habe: *Petrus primus Ravennas antistes,* denn selbst Testi Rasponi a. O. scheint eine solche Inschrift nicht einmal mit seiner starken Phantasie vermutet zu haben: er schlägt zwar *Petrus antistes,* a. O. 312 vor, um es ohne irgendwelche Beweise oder Quellen anzuführen, auf S. 324 schließlich auf Petrus Ravennas antistes zu erweitern, aber auf die oben genannte Inschrift scheint er selbst nicht gekommen zu sein, da sie als ein Anachronismus erscheint).

Die Tatsache, daß es sich um einen Bischof handelte, ging unzweifelhaft aus der Gewandung und Insignien hervor, aber die Zuweisung des Bildes an Bischof Petrus I. wird eine Interpretation nicht bekannten Alters gewesen sein. Einen solchen Sachverhalt bezeugen auch B und Rossi, da sie dem Bischof Petrus den Titel archiepiscopus und den Beinamen Chrysologus geben: beide sind im 5. Jh. Anachronismen. Beide letztere Quellen werden darin entweder von Agnellus unmittelbar oder von einer auch von ihm benutzten ravennatischen Tradition abhängig sein, die wohl auf einer älteren schriftlichen Quelle beruhen könnte, was jedoch nicht wahrscheinlich ist; eher wird hier, wie in so vielen anderen Fällen, die Agnellus selbst angibt, eine mündliche Überlieferung zugrundeliegen. Es stellt sich hier, wie in anderen Fällen, wo keine Inschrift überliefert ist, die Frage der Authentizität solcher Zuschreibungen, besonders bei allem, was die Gestalt Galla Placidias und ihren Kreis betrifft (vgl. u. a. S. 51 f.).

Sicher konnte nun dieser Bischof als ein *Angeloptes,* ein Seher des Engels, aufgefaßt werden, wie jener Bischof Johannes von Ravenna, den Agnellus als den 20. Bischof nennt (HE. 298 ff., TR. 92 ff.), dessen Beiname von einer sicher legendären Engelserscheinung abgeleitet wurde, die sich bei dem Lesen der Messe in S. Agata zugetragen haben und wo auch das Bild des Bischofs über seinem Grabe, an der Stelle also, wo ihm der Engel erschienen sei, angebracht gewesen sein soll (vgl. Bd. 2,2). Von einer Engelsdarstellung ist bei dem Bilde des Johannes in S. Agata bei Agnellus nicht die Rede, was darauf weist, daß der Bischof ohne Engel dargestellt gewesen ist; da der Chronist der Geschichte breiten Raum einräumt, ist es nicht wahrscheinlich, daß er einen dargestellten Engel zu erwähnen unterließ (vgl. LP. 44, 20 v. Johannis. HE. 308, TR. 131 f.). Die hier vorgebrachte Hypothese Testi Rasponis, daß sich die Legende gerade an die Englsdarstellung dieses Bildes geknüpft habe, können wir daher nicht teilen. Eine andere Frage ist es dagegen, ob nicht ein anderes Bild des Bischofs Johannes zu dieser Legende den Anstoß gegeben hat: ein weiteres Johannes-Bild soll sich in der Ursiana befunden haben (LP. 44, 20 v. Johannis. HE. 308, TR. 132), aber auch hier erwähnt Agnellus nichts von einem Engel. Es erhebt sich dagegen die Frage, ob nicht das Bild in S. Giovanni Evangelista zur Legende des Angeloptes Anlaß gegeben hat: zumal wenn der dargestellte Bischof nicht namentlich bezeichnet und vielleicht in der Tat nicht Petrus Chrysologus war, der in den verschiedenen sich um Galla Placidia bildenden Legenden immer wieder erscheint, sondern der erwähnte Johannes ‚Angeloptes'; doch dabei konnte es sich dann kaum um jenen Johannes gehandelt haben, der als Vorgänger Petrus' II. 494 verstarb, wie sein Epitaph berichtet, sondern man müßte an den Bischof Johannes denken, dessen Existenz zuletzt noch E. Stein zwischen Ursus und Petrus Chrysologus mit guten Gründen versetzt hat. Diese Vermutung stößt also unmittelbar auf eine der heikelsten Fragen der Überlieferung der ravennatischen Bischofsliste (vgl. Bd. 2,3).

Z. 126 (Agnell.) *Et infra tribunam . . . supra capita*

Der Text von B richtet sich nach Agnellus, während Rossi wiederum B variiert. „Gott, mache stärker das, was du in uns bewirkt hast, von deinem heiligen Tempel, der ist in Jerusalem. Dir bringen Könige

Geschenke." Nur bei Agnellus fehlt das *sanctus* vor *tenplo*, das richtig bei B und Rossi überliefert sein wird (zur Inschrift auch Testi Rasponi, TR. 128).

Die Inschrift muß unter den Fenstern als horizontales Band gelaufen sein, *„supra capita imperatorum et augustarum"*, über den Bildern der Kaiser und Kaiserinnen also, die nach der allgemeinen und wohl richtigen Annahme zu beiden Seiten des Bischofsbildes, in der Mitte über dem Bischofsthron, angebracht waren. Die Namen hat Rossi, wie wir Z. 81 gesehen haben, irrtümlich bei der Beschreibung des Triumphbogens im Anschluß an die Namen der dort Dargestellten eingefügt, ein Zeichen, daß er die Inschriften nicht an Ort und Stelle, sondern nach einer Inschriftensammlung kopiert hat. Es sind: links *DN Arcadius et DN Eudoxia Aug.*, rechts *DN Theodosius et DN Eudocia.* Wohl auf den Kopisten ist das Fehlen des Augustus-Titels bei drei Namen zurückzuführen – oder dessen Zufügung allein bei Eudoxia; beides ist möglich. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, daß Eudoxia, am 9. 1. 400 zur Augusta und Mitregentin erhoben, die erste Kaiserin war, deren Bild in alle Provinzen des Ostens versandt wurde, um an der Seite derer ihres Gemahls publiziert zu werden, ein Brauch, der bis dahin nur für die Bilder der Augusti üblich gewesen war (vgl. dazu Seeck, Untergang 5, 317 f. Stein, Geschichte des spätrömischen Reiches 1, 360. Kruse 31). Kaiser Honorius mißbilligte diese Maßnahme scharf in einem Schreiben an seinen Bruder Arcadius (Coll. Avellana 38 = CSEL. 35, 85): *Quamvis super imagine muliebri novo exemplo per provincias circumlata et diffusa per universum orbem obtrectantium fama litteris aliis commonuerim, ut talis facti poenitentia et intermissione praepositi rumor aemulus consenescat et, quod in moribus temporum carpat, publica lingua non habeat* ... Seeck vermutete, daß Stilicho der eigentliche Urheber dieses für eine breite Öffentlichkeit bestimmten Briefes gewesen sei: jedenfalls wird sich an den Namen des Honorius die Erinnerung an diesen peinlichen Tadel am östlichen Hofe geknüpft haben.

Daß die Kaiserbilder im Mosaik auf die Laurata der oströmischen Kollegen, die auch nach Ravenna geschickt worden sein werden, vielleicht mit Ausnahme des Bildes der Eudoxia, zurückgehen, dürfte nicht zu bezweifeln sein (vgl. die Frage bei S. Vitale, Bd. 2,2).

Auf das Thema der Darstellung ist in der Inschrift angespielt: es handelt sich um die Darbringung von *munera*, also Gaben, seien es wie im Offertorium Opfergaben oder wie in den Kaisermosaiken von S. Vitale Altargeräte (Taf. 358/9): diese letztere Möglichkeit ist die wahrscheinlichere, war es doch seit dem Beginn des christlichen Reiches gleichsam eine Praerogative der Majestäten, für Kirchen Patenen oder Kelche zu stiften, wohl eine Christianisierung der Sitte des Stiftens von Weihegaben an die Tempel: schon Helena, Mutter Konstantins d. Gr., stiftete für die Kirche der Marcellinus und Petrus einen Kelch (vgl. JdI. 72 [1957] 74 mit Quellen), Galla Placidia für das ravennatische Zacharias-Oratorium (S. 51).

Daß in S. Giovanni zwei Paare von *Augusti* und *Augustae* des Ostreiches und nicht jene des Westreiches *munera offerentes* dargestellt waren, könnte seine tieferen Gründe in den Begebenheiten der jüngsten Geschichte gehabt haben. Das zu erkennen, ist bei Theodosius II. und seiner Gemahlin Eudocia, die vor ihrer Verehelichung Athenais hieß und die in der Beherrschung ihres Gemahls bald schon ihrer Schwägerin Pulcheria den Vorrang streitig gemacht hatte, nicht schwer. Theodosius II. ist, nicht nur bereits 402 zum Augustus erhoben, der Rangälteste, des weiteren Schwiegervater seines westlichen Kollegen Valentinian, sondern er war es ja gewesen, der das Heer, das Galla Placidia und ihre Kinder in die Herrschaft des Westens wieder einsetzen sollte, rüsten und nach dem Siege Valentinian in Rom zum Augustus hatte ausrufen lassen, durch Krankheit verhindert, es selbst zu tun. Trotz all der Hindernisse, die er Galla vor dem Tode des Honorius in den Weg gelegt, trotz der Beschränkungen, die auch nach dem Tode Honorius' noch der Kaiserin im Osten auferlegt waren, mußte sie sich dennoch ihrem Neffen und wahrscheinlich auch dessen Gemahlin zum Danke verpflichtet fühlen: denn trotz allem hätte sie ohne dessen Hilfe gar nichts erreichen können.

Dagegen erkennt man nicht so leicht, warum Arcadius und Eudoxia, beide längst, nämlich 408, bzw. 404, verstorben, Geschenke darbringend, also lebend vorgestellt erscheinen. Wohl war Arcadius der älteste der kaiserlichen Geschwister, aber diese Tatsache kann schwerlich der eigentliche Grund für diese hohe Ehrung durch die Kirchenstifterin sein. Eher könnte man vermuten, daß in den verstorbenen Eltern der Sohn, also Theodosius II., aber vielleicht sogar auch die Schwester Pulcheria geehrt werden sollte, außer der Tatsache, daß damit auch das ganze Gewicht der oströmischen Herrscher als der primi inter pares manifestiert wurde. Eine besondere Betonung dieses wenn auch nur scheinbaren Übergewichtes wäre leicht verständlich. Wird doch oft gerade derjenige mit Ehren, die keine Opfer bedeuten, überhäuft, dem man, als scharfem Gegner der eigenen Absichten, einst drückende Konzessionen einräumen mußte, um die Existenz zu retten und Zeit zu gewinnen, den man aber, in einer günstigeren Konstellation der wachsenden eigenen Bedeutung für die eigenen Pläne gewinnt, sie des anderen Interessen vermeintlich unterordnend, schließlich den Erfolg der gemeinsamen Aktionen nicht mehr zu teilen gewillt ist, da endlich die Ver-

hältnisse volle Handlungsfreiheit gewährten, als man nämlich die Herrschaft des Westens, auf den eigenen Anhang gestützt, erlangt hatte. Gerade in einer solchen Lage war ein vor aller Welt gegebener Beweis der Ergebenheit ein Akt politischer Klugheit: bestand doch die Herrschaft des Kaisers damals häufig nur aus der Fiktion formaler Anerkennungen wie so häufig in den Grenzprovinzen des Ostens; längst war die Bezeugung äußerer Ehrungen ohne potentiellen Hintergrund für das römische Kaisertum als Scheinherrschaft zur Tatsache geworden.

Doch könnte im Falle der Bilder von Arcadius und Eudoxia ein weiteres mitgespielt haben. Wie wir bereits feststellten, hatte Honorius die Publikation des Bildes der Eudoxia zusammen mit dem ihres Gemahls scharf öffentlich kritisiert, was sicher höchstes Mißfallen bei der ehrgeizigen Kaiserin und überhaupt am Konstantinopler Hof erregt haben wird. Es ist daher zu fragen, inwieweit nicht Galla Placidia, die in ihrem eigenen Interesse sicher nicht die damalige Meinung des Honorius und seiner Umgebung teilen konnte, gleichsam als eine postume Ehrung und Wiedergutmachung im Westreiche das Bild des verstorbenen Kaiserpaares in der ersten von ihr gestifteten Kirche zu Ravenna anbringen ließ, in einer Stadt, in der wahrscheinlich niemals ein Bild der Eudoxia veröffentlicht worden war, zugleich verzichtend auf die Anbringung des eigenen und ihrer Kinder Bilder als darbringende Herrscher.

Es kann jedenfalls kein Zweifel daran sein, daß diese vier Bilder eine besondere, ehrerbietige Geste gegenüber dem oströmischen Hof darstellten und als solche erkannt werden sollten, zur Beruhigung von Augustus und Augusta, die im Westen eine für sie günstige Entwicklung erhofft hatten, aber verzichten mußten, denen man nun aber doch die Intention bekannt machen wollte, gleichsam de jure die Vormachtstellung Ostroms anzuerkennen.

Doch alles bleibt Vermutung, da die Bilder längst zerstört sind und nicht einmal die völlige Sicherheit besteht, daß Rossi oder der Verfasser seiner Quelle die Namen – vor allem von Arcadius und Eudoxia – wirklich hier gelesen haben. Solche Zweifel jedoch weiter auszuspinnen, erscheint ebenfalls gewagt. Dennoch wollen wir nicht unterlassen, an dieser Stelle die Vermutung zu äußern: wenn irgendwo sind hier, gleichgeordnet den oströmischen Augusti, am ehesten die fehlenden Bilder von Galla Placidia, Valentinian III. und Honoria anzunehmen. Die Apsiswand bot genügend Platz, solche Bilder noch neben den anderen anzubringen.

Zweifellos erhalten die Bilder der Kaiserpaare erst zusammen mit dem des zelebrierenden Bischofs ihren Sinn: damit erst sind sie ganz auf die kirchlich-liturgische Sphäre bezogen, und es ist andererseits nur ein Schritt zu einem vereinheitlichten Bischofs- und Kaiserbild wie über 100 Jahre später in S. Vitale.

Daß der Bildvorwurf der *Augusti munera offerentes* an die uralte Tradition der Darstellung von opfernden oder der Gottheit Opfergaben darbringenden Herrschern anknüpft, also eine Christianisierung eines zentralen Themas der offiziellen Herrscherkunst bedeutet, bedarf keines weiteren Hinweises und der Belege.

Wohl geht sodann das christianisierte Thema auf Werke der theodosianischen Zeit in K/pel zurück: man kann zudem vermuten, daß bei Darstellung der Kaiser in der Apsis – es handelt sich im antiken Sinn ja um ein reales Anwesenheitsmal so wie die versendeten Laurata die Kaiser in Person vertraten – eine östliche Tradition vorliegt. Es war den Augusti im Osten gestattet, während der heiligen Handlung im Allerheiligsten zu verbleiben, während bekanntlich Theodosius d. Gr. in Mailand von Ambrosius aus dem Sanktuarium verwiesen worden war (vgl. dazu F. J. Dölger, Der Platz des Kaisers im Schiff der Kirche vor den Stufen des Presbyteriums. Antike und Christentum 1 [1929] 61 ff., nach Sozomen.h.e. 7,25).

Z. 133 (B) *Sub quarum . . . opus variorum lapidum*

Allein bei B. Es wird zuerst die Wandverkleidung beschrieben, in der Porphyr und andere bunte Steine verwendet waren; von den Subsellien ist nicht die Rede, während der Bischofsthron Z. 118 erwähnt ist.

Z. 136 folgt die Beschreibung des Fußbodens in der Apsis, bzw. im Sanktuarium: es handelte sich um opus sectile (Abb. 70).

Z. 143 (B) *Pulpitum . . . et chorus*

Vom Ambo fehlt eine Beschreibung; jedoch stammt wahrscheinlich aus der Kirche das Fragment eines Ambo, heute im Museo nazionale, Inv. Nr. 414 (Bd. 1, Abb. 100, vgl. G. Gerola, Arte Cristiana 8 [1917] 214 Anm. 2). Danach handelt es sich um einen solchen vom Typus der Ambonen im Dom und aus SS. Giovanni e Paolo, d. h. also auch dieser wird der 2. Hälfte des 6. Jh. angehört haben. Eine genauere Datierung wäre höchst wichtig für die Bauperioden der Kirche gewesen: der Ambo aus SS. Giovanni e Paolo ist inschriftlich in den Episkopat Marinians (595–618) datiert, dessen Name nun in einem leider verschollenen Fragment des Fußbodenmosaiks genannt gewesen sein soll (vgl. weiteres S. 100).

Z. 145 (B) *in cuius introitu*

Die *columnae coopertae argento* (= mit Silber verkleidete Säulen) müssen vor dem Altar gestanden haben, d. h. es können kaum andere als die der Presbyteriums-Schranken, möglicherweise der solea sein (es ist gleich darauf ja vom *vestibulum* die Rede) (vgl. dieselbe Technik Z. 28).

Z. 149 (B) *Vestibulum*

Der Text gibt nicht leicht einen Sinn: wohl ist mit

vestibulum in circuitu arae eben der Altarplatz mit den Chorschranken gemeint.

Z. 152 (B) *Altare quoque . . .*

Der Altar hatte silberne Türchen und war mit Gemmen geschmückt. Dieser Altar ist nun (ohne die soeben erwähnten Teile) das einzige, was von der Austattung des Sanktuariums erhalten ist: der Stipes hat eine fenestella für die Reliquien in der Mitte, die in einer Vertiefung in der Altarbasis beigesetzt gewesen sind; an der Basis die im Tractatus B und bei Rossi mitgeteilte Inschrift (vgl. Diehl, ILCV. Nr. 2381 = CIL. 11, Nr. 277): + *Sancta Johann(es), archam Xr*(ist)*i accepta tibi sit oratio servi tui.* Mit Recht hat Diehl *arca* eingesetzt; für die Formel *servi tui* vgl. *servus vester* an der Reliquienkapsel von S. Vitale (vgl. Bd. 2,2). Diese Devotionsformel könnte von dem weihenden Bischof angebracht worden sein, da die Stifterin sich hätte mit *serva* bezeichnen müssen.

Die Charaktere weisen auf eine Entstehung im 5. Jh.: es handelt sich also aller Wahrscheinlichkeit nach um den ursprünglichen Altar aus der Zeit Galla Placidias (M. Mazzotti, Corsi [1960] 2, 242 f., zum Teil richtigstellend A. Testi Rasponi, FR. 31 [1926] 83 ff., Besprechung von J. Braun, Der christliche Altar 2 [1924], wo der Altar von S. Giovanni S. 87 f. behandelt ist; Angiolini Martinelli, Corpus 1, 17 Nr. 1). Dieser Altar mit seiner breiten Front unterscheidet sich augenscheinlich von den normalen Stipites des 6. Jh., z. B. im Baptisterium des Domes (S. 47), in S. Apollinare Nuovo (S. 138) sowie in Classe (Bd. 2,2) und im Museo arcivescovile (vgl. Mazzotti a. O.). – Über die späteren Schicksale vgl. Mazzotti (a. O. 242 f.). – Der Altar ist erwähnt bei Orlandos (453 Abb. 414).

Z. 159 (B) *tugurium*

Das Ciborium bestand aus vier, abermals ‚silbernen' Säulen und einem marmornen Dach; silberne Säulen hatte auch das bis zum Jahre 1512 in der Ursiana vorhandene Ciborium (vgl. S. 10). Bei den vom Ciborium herabhängenden Gefäßen dürfte es sich um Lampen gehandelt haben, darunter eine solche in Form einer Taube mit Kreuz: vergleichbare Stücke aus Bronze sind häufiger erhalten.

Dunkel bleibt es dagegen, was mit den *duae tabulae cum duabus crucibus prorae similibus,* die Galla Placidia selbst gestiftet haben soll, gemeint war. Sie waren, wie deutlich aus dem Text hervorgeht, nicht mehr im 13. Jh. vorhanden, auch Rossi erwähnt sie nicht mehr. Wahrscheinlich gehört die ganze Interpretation *prorae similibus* zur Gründungssage, d. h. daß man sich erzählte, die Kaiserin habe Schiffs-Prora als Votivgaben beim Altar aufstellen lassen, in Erinnerung an die wunderbare Errettung aus Seenot.

Zusammenfassend sind vom Sanktuarium erwähnt:

1. die Wandverkleidung aus Porphyr und anderem bunten Stein;
2. der Fußboden aus Marmor und Mosaik (?);
3. der Ambo;
4. Chor, bei dessen Eingang zwei seltene Säulen;
5. Vorplatz vor dem Altar mit Marmorschranken (?);
6. Altar mit Inschrift;
7. Tugurium aus Marmor über vier silbernen Säulen, von dem goldene und silbere Gefäße, wohl Lampen, herabhängen.

ALTARCIPPUS HEUTE IM SÜDLICHEN APSISNEBENRAUM

Ein Altarcippus, sicherlich nicht zum ursprünglichen Bestande gehörig, wurde beim Auseinandernehmen eines Renaissance-Altares entdeckt (Bd. 1, Abb. 110; vgl. dazu Mazzotti a. O. 249; Abb. bei L. Scevola, FR. 3. Ser. 36 [87] [1963] 92 Abb. 58 sowie Angiolini Martinelli, Corpus 1, 19 f. Nr. 8): die reliefierte Front rahmt eine Eufeuranke; die Nische öffnet sich nicht auf das Innere des Cippus, sondern sie hat ein gequadertes Feld, das ein Kreuz einnimmt. Man konnte also nicht, wie beim Altar von S. Apollinare Nuovo und dem ursprünglichen Altar von S. Giovanni Evangelista, die Reliquien sehen bzw. berühren; mit Recht setzt Mazzotti diesen Cippus in das 6. Jh., doch wird man ihn besser später datieren, gegen die Mitte des 6. Jh. – oder noch später.

SANT' APOLLINARE NUOVO

GRÜNDUNG, DATIERUNG, SCHICKSALE

Agnell. LP. 86 v. Agnelli HE. 334 f., Tr. 218 ff.: *Igitur reconciliavit beatisimus Agnellus pontifex infra hanc urbem eclesia sancti Martini confesoris, quam Theodoricus rex fundavit, que vocatur Celum aureum; tribunal et utrasque parietes de imaginibus martirum virginumque incedencium tesselis decoravit. Suffixa vero metala gipsea auro superimfixit, lapidibus vero diversis parietibus adhesit et pavimentum lithostratis mire composuit. In ipsius fronte intrinsecus, si aspexeritis, Iustiniani Augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratam tesselis. Nulla ecclesia vel domus similis in laquearibus vel travibus ista. Et postquam consecravit in ipsius cunfessoris episcopio ibidem epulatus est. In tribunali vero, si diligienter inquisieritis, super fenestras invenietis ex lapideis litteritis exaratum ita: Theodericus rex hanc eclesiam a fundamentis in nomine domini nostri Yhesu Christi fecit.*

Agnell. LP. 89 v. Agnelli, HE. 335 f., TR. 221: *Fontesque beati Martini eclesia ipse reconciliavit et tessellis decoravit; sed tribunal ipsius ecclesia nimio teremotu exagitatum, Iohannis archiepiscopi temporibus quinti iunioris cunfractum ruit. Post hedificia camera coloribus ornavit.*

Die Gründungs-Inschrift: *Theodericus rex hanc eclesiam a fundamentis in nomine domini nostri Iesu Christi fecit* (= CIL. 11,1 Nr. 280 = Diehl, ILCV. 1 Nr. 1793) war *lapideis literis* über den Apsisfenstern angebracht, wobei Bovini (FR. 3. Ser. 3 [54] [1950] 19) mit Recht darauf hinweist, daß Agnellus *lapis* sowohl für Marmor als auch für Mosaik gebraucht hat: es könnte sich daher um eine am Fuß der Apsiskalotte verlaufende Mosaik-Inschrift gehandelt haben, ähnlich etwa der in SS. Cosma e Damiano in Rom oder im Dom von Parenzo. Es wäre auch ein Marmorgesims mit eingemeißelter Inschrift möglich, wofür das beste Beispiel des 6. Jh. die Inschrift der Sergios- und Bakchoskirche in K/pel ist (vgl. Ebersolt 24). Daß dieses Baudokument von Erzbischof Agnellus an Ort und Stelle belassen wurde, erweist andererseits, daß über Theoderich um 560 nicht eine eigentliche *damnatio memoriae* ausgesprochen worden ist. In bezug auf seine Authentizität erweckt der Text nicht die geringsten Bedenken. Daß hier das gentilicium *Flavius* nicht dem Namen voraussteht, ist keineswegs eine Ausnahme (vgl. dazu allgemein, Schmidt, Ostgermanen 371 f.), hierfür sind die besten Zeugnisse zuerst die wohl ravennatische Inschrift, welche die Meliorisierung von Sumpfgebiet als Gartenland durch den König bezeugt (CIL. 11,1 Nr. 10 add. p. 1227 = Dessau Nr. 826 u. add. III p. CLXXII = Fiebiger-Schmidt, Denkschr. Akad. Wien 60,3 [1917] 92 f. Nr. 179 = Diehl, ILCV. Nr. 36): *Rex Theodoricus, favente D(e)o / et bello gloriosus et otio / fabricis suis amoena coniugens / sterili palude siccata, / hos hortos / suavi pomorum fecunditate ditavit.* Weiterhin nennt sich der Gotenkönig häufig in Edikten allein *Theodoricus rex* (vgl. Cassiodor. var. 392. 420. 424 Mommsen). Auch in der gotischen Sphäre des Hofes kommt es vor, daß allein der *rex*-Titel gebraucht wurde (CIL. 11 Nr. 310, im Museo arcivescovile): *Hic requiescit in pace vir s(u)bl(imis) Seda ignucus et cubicularius regis Theodorici* ... und ebenso in ravennatischen römischen Grabinschriften (CIL. 11 Nr. 317, Museo arcivescovile): *Florentius pater pistorum regis Theodorici* ... Anders lauten dagegen solche Inschriften, die offenbar vom Senat oder den höchsten (römischen) Beamten gesetzt worden sind (CIL. 10 Nr. 6850/2 = Dessau Nr. 877 = Diehl, ILCV. Nr. 35 = Fiebiger-Schmidt a. O. Nr. 193, vom Praefectus Urbis Mauortius): *Dominus noster gloriosissimus adque inclytus rex Theodoricus victor ac triumphator semper Augustus* ... Hier sind auf das deutlichste mit *Dominus noster ... inclytus ... victor ac triumphator semper Augustus* entscheidende Bestandteile der kaiserlichen Titulatur übernommen, doch durch das *gloriosissimus* ‚herabgemindert': ist es schließlich doch das Epitheton für die höchste Illustris-Stufe, die Patricii (zum Titel für die höchste Rangklasse, auch bei Gundobad, Schmidt, Ostgermanen 372 m. Anm. 2: Hinweis auf Breslau). So gibt *gloriosissimus rex* die eigentliche offizielle von Rom bzw. Ostrom anerkannte Titulatur, nämlich des barbarischen *rex*, der in die höchste Beamtenklasse des Reiches aufgenommen war. Bezeichnend ist es aber, daß keine dieser Inschriften den Titel *patricius* nennt. Das relativ unverfängliche *dominus noster* kommt ebenfalls in der römischen Sphäre vor (z. B. Diehl, ILCV. Nr. 37 a–h; Nr. 93: *regnante d. n. Theoderico Constantius u. c. p(raef.) u(rbi) dic(auit).)* Eine besondere Stellung nimmt das Medaillon von Senigallia ein (Gnecchi, Medaglioni romani 1 [1912] 40 Taf. 20,3. Maull, FR. 3. Ser. 33 [84] [1961] 102): Avers, *Rex Theodericus pius princ*(eps) *I*(nvictus) *S*(emper) oder nur *I*(nvictu)*s* oder *i*(nclytu)*s*

(vgl. dazu Bernareggi, Riv. ital. numismat. 5. Ser. 17 [71] [1969] 89 ff. u. unsere Richtigstellung BZ. 61 [1971] 291, Bd. 1, Abb. 12); Revers, *Rex Theodericus victor gentium.* Mit *pius princeps* wird ein ‚Mißbrauch' des Augustus-Titels vermieden, aber mit diesem geradezu klassischen, augusteischen Terminus der Herrscher klar bezeichnet, ebenso wie durch *invictus* (wohl besser als *inclytus,* da Theoderich eine Victoria in der Linken hält) und in Ergänzung dazu das völlig kaiserliche *victor gentium* auf der Rückseite.

Alle diese Inschriften sind mehr oder weniger in schmeichlerischem Sinn abgefaßt und stammen von dritter Seite, ganz besonders aus der römischen Sphäre, die an entsprechende Titel für den Herrscher gewohnt war. Dort, wo Theoderich selbst Inschriften setzte, nannte er sich offenbar allein *rex;* und damit vermied er, in irgendeine Relation zum Kaiser und der Reichshierarchie gesetzt zu werden.

Es ist zugleich die wirklich offizielle Form, den Gotenkönig zu nennen: denn entgegen früherer Meinung, daß das Gotenreich noch zum Reichsverband gehörte, war Italien aus dem Reich ausgeschieden und Theoderich als dessen König von Anastasios anerkannt (vgl. A.H.M. Jones, Journ. Rom. Studies 52 [1962] bes. 128).

Was nun die Weihung der Kirche selbst betrifft, so erscheint es von besonderem Interesse, daß diese Palastkirche kein Memorialbau (wie in K/pel Hagioi Sergios und Bakchos als Martyrion keine Hofkirche war, vgl. die entscheidenden Forschungen von C. Mango, Jb. Österr. Byz. Ges. 21 [1972] 189 ff.), sondern, wie die Bischofskirchen, Christus geweiht war. Nicht unwichtig dürfte selbst die Formulierung sein: *in nomine domini nostri Jesu Christi.*

Das entspricht nun weitgehend der nach der Tradition von Konstantin d. Gr. bereits gegründeten k/pler Hofkirche *ναὸς τοῦ Κυρίου* (Janin, Eglises et monastères 525 f. m. Quellen), und wir dürften ohne Bedenken annehmen, daß die ravennatische Hofkirche Theoderichs als Einrichtung und in der Dedicatio, wohl auch in ihrer Gesamtfunktion das Modell eben im *ναὸς τοῦ Κυρίου* des K/pler Palastes hatte. In der Tat hatte letztere eine eminente Funktion im kaiserlichen Zeremoniell: hier setzte der Kaiser die Krone auf, wenn er in die großen Heiligtümer wie die Sophienkirche usw. ging und legte bei der Rückkehr alle Kleinodien wieder ab. Hier wurden durch den Kaiser außerdem die höchsten Ehren verteilt und Erhebungen vorgenommen und in mittelbyzantinischer Zeit fremde Gesandte empfangen (dazu alle Quellen bei Janin, Églises et monastères). Neben dem eucharistischen Kult und kirchlichen Feiern dürfte auch die ravennatische Hofkirche der königlichen Repräsentation und für Staatsakte gedient haben.

Die Annahme von Testi Rasponi (TR. 220 Anm. 2, gefolgt von Simson 82; K. Wessel, Sieg über den Tod 44; Bovini, Mosaici 8 u. a. m.), daß nämlich die Kirche gleich dem Palast nicht mehr zu Lebzeiten Theoderichs vollendet worden und daß die Mosaiken vielleicht erst unter Amalasvintha ausgeführt worden seien (z. B. wird bei Grabar, L'iconoclasme byzantin 249 als feststehende Tatsache erwähnt, daß die Mosaiken der ersten Periode in die Zeit Justinians I. gehören!), entbehrt jeglicher Stütze in den Quellen, denn wenn das der Fall gewesen wäre, hätte in der Gründungsinschrift Theoderichs Tochter oder sein Enkel Athalarich genannt werden müssen. Für letzteren Fall kann die Inschrift von S. Paolo f. l. m. zu Rom als Beispiel dienen, wo Vater und Sohn, Theodosius und Honorius, genannt sind (Diehl, ILCV. Nr. 1761 = De Rossi, ICUR. 2,81.17. 98,5). Die Inschrift kann also nur zu Lebzeiten Theoderichs angebracht worden sein, und damit ist die Vollendung des Baues ebenfalls zu seinen Lebzeiten gesichert. Die von Testi Rasponi (TR. 220 Anm. 2; Bovini, Mosaici 8) angeführte Begründung für ein sehr spätes Datum, daß nämlich die arianische Kathedrale mit ihrem Baptisterium im Hintergrunde des Palastmosaiks von S. Apollinare Nuovo erscheine und damit letztere Kirche die jüngere sei, ist eine nicht zu erweisende Hypothese, da die im Hintergrunde des Palastes erscheinenden Gebäude mangels inschriftlicher Bezeichnungen nicht identifiziert werden können und da im allgemeinen die Gebäude in den Stadtveduten überhaupt schematisch gebildet wurden (Testi Rasponi, TR. 220 Anm. 2, wollte hier S. Apollinare Nuovo mit Baptisterium erkennen; vgl. des weiteren dazu S. 145). Es bleibt indessen wahrscheinlich, daß die Palastfront schon stand, als das Mosaik in der Kirche angebracht wurde: es spricht daher vieles dafür, die Kirche in die spätere Regierungszeit Theoderichs zu datieren. Es empfiehlt sich aber, mangels jeglichen exakten Anhalts, nur die allgemeine Datierung in das 1. Viertel des 6. Jh. Daher sind auch folgende Datierungen nicht stichhaltig: um 500 (Kautzsch, Kapitellstudien 60 ff., gefolgt von Dyggve 7, Nordström 55), auf Grund der Schiffskapitelle: unmittelbar zu vergleichen sind die Kapitelle der Nakilbant Bodrum in K/pel, die jedoch nicht datiert, sondern durch S. Apollinare Nuovo zu datieren ist – also ein circulus vitiosus. Doch ist der Typus entgegen Kautzschs Meinung noch in justinianischer Zeit gebräuchlich (vgl. S. 134). – Erbauung 504 (Kurth 134); Weihe 504 (ohne Begründung bei Fiebiger-Schmidt, Denkschr. Wiener Akad. 60 [1917] Nr. 181, wohl danach bei Ch. R. Morey, Early Christian Art 159). – Wie Wessel (Sieg über den Tod 44) zur Behauptung kommt, die Kirche sei ursprünglich Michael geweiht gewesen, bleibt unerfindlich.

Keine Spur ist je von dem LP. 89 erwähnten Baptisterium zutage gekommen (vgl. dazu Tura, FR. 20 [1915] 867); Testi Rasponi (TR. 220 Anm. 2) will es in einem der Rundbauten des Palatium-Mosaiks dargestellt erkennen.

Das Datum der reconciliatio, d. h. der Überführung in den katholischen Kult ist nicht erwähnt; es ist um 561 anzusetzen (vgl. Testi Rasponi, TR. 216), eher etwas später, da vorher noch die Arbeiten in der Kirche fertiggestellt sein mußten. Die Neuweihung der Kirche gerade an den hl. Martin von Tours dürfte in erster Linie durch die große Popularität des Heiligen in Ravenna gerade um die Mitte des 6. Jh. bedingt sein, wie man aus dem von Venantius Fortunatus (vita S. Martini 4,686 ff.) berichteten, an ihm selbst und an seinem Freund Felix um 560 geschehenen Heilungswunder schließen muß, zumal der Heilige damals noch keine eigene Memorialkirche in Ravenna hatte (vgl. die Quellen und weiteres Bd. 2,2). Ein weiterer Grund war sicherlich die Tatsache, daß dieser Heilige besonders als Bekämpfer der Haeresien verehrt wurde (vgl. dazu u. a. S. Muratori, FR. Suppl. 2 [1916] 71, mit Hinweis bes. auf den in Ravenna zeitweise lebenden Venantius Fortunatus, v. S. Martini 1,108–116 Halm 299, wo sein Kampf gegen die Arianer verherrlicht wird): die Neuweihe der arianischen Hofkirche war also außerdem gleichsam der Ausdruck des kirchenpolitischen, antiarianischen Programms (vgl. dazu auch Bovini, Mosaici 9, des weiteren Simson 83 mit Anm. 52, wo die auf das Fest des hl. Martin von Tours bezüglichen Stellen der immolaciones des Missale Gothicum zitiert werden: „*Digne ei Arrianorum non subiacuit feritate*“ und *Digne ei Arianorum subiacuit feritas*“ [1,129. 2,103 Bannister]). Die genauere Schilderung im LP. über die durch Erzbischof Agnellus veranlaßten Arbeiten gehen wohl auf eine ältere, verlorene Quelle zurück: danach wurde ein neuer Fußboden gelegt, dessen Mörtellager auf 1.20 m unter dem jetzigen Niveau (– 1.60 unter dem Niveau von 1916) nachgewiesen werden konnte, ebenso wie die Reste des Sockels der Marmorinkrustation der Agnellus-Zeit (vgl. Gerola, FR. Suppl. 2 [1916] 7 Taf. 69: „nell'angolo fra la porticina meridionale e l'attiguo pilone“; die zu einem großen Teil noch erhaltenen Agnellus-Mosaiken, S. 149 ff.). Keine Spur erhalten ist von den erwähnten Stucks, die man meist unterhalb der Mosaiken, über den ehemaligen Arkaden, d. h. also an der Stelle der heutigen Arkaden vermutet hat (vgl. Testi Rasponi, TR. 218 Anm. 5. 220 Anm. 1. Ricci, Tavole storiche 4,84). – Möglicherweise erhielt damals die Kirche auch einen neuen Altar; so stammen vielleicht der erhaltene Altar-Stipes sowie Elemente des Ciboriums aus der reconciliatio des Agnellus (vgl. S. 138).

In dem für die Übereignung des arianischen Kirchengutes so wichtigen Papyrus Marini 87 = Tjäder 2, der durch die Nennung von Justin II. und Sophia und von Erzbischof Agnellus zwischen November 565 und August 570 datiert ist (vgl. Tjäder 1, 178 ff.), ist in Zeile 1 (Tjäder 1, 182) von Abgaben aus einer *m[assa], [que p]e[rt(inet)] ad s(an)c(tu)m Martinum* die Rede. Es handelt sich um die erste Nennung der Kirche nach der Neuweihe an den hl. Martinus. Das Landgut – der Name ist durch die Lücke im Papyrus verloren – wird also eine der Pfründen der Kirche gewesen sein, übrigens der einzige bekannte Fall für eine frühchristliche ravennatische Kirche (während der römische Liber Pontificalis voll entsprechender Nachrichten ist). Man kann mit höchster Wahrscheinlichkeit annehmen, daß dieses aus arianischem Besitz stammende Gut schon zur arianischen Hofkirche gehörte: also war es wohl eine Zuwendung König Theoderichs, am wahrscheinlichsten aus von ihm verfügten Konfiskationen.

Erster bekannter schwerer Schaden ist der Einsturz der Apsis unter Erzbischof Johannes V Junior, mit der zumindest teilweisen Vernichtung der Mosaiken, die sodann in Farbe ergänzt wurden (vgl. Agnell. LP. 89, HE. 335 f., TR. 221); nach Ricci (Tavole storiche 4,3) zwischen 625 und 644, doch ist wahrscheinlicher das von der Mehrzahl angenommene Datum nach 724 (vgl. Tura, FR. 20 [1915] 862 ff.); zu der schwierigen Zählung der Bischöfe mit dem Namen Johannes vgl. E. Stein (Klio 16 [1920] 45 ff.).

Wohl im 9. Jh., kurz nach der Abfassung der Chronik des Agnellus, dürfte die Krypta in die Apsis eingebaut worden sein (Abb. 8: oben Längsschnitt, unten Querschnitt; vgl. dazu die Untersuchungen von Gerola, NBAC. 24–25 [1918–19] 7 Taf. 1; Bovini, FR. 3. Ser. 3 [54] [1950] 14 ff., mit Dokumentation der Funde; Arte del Primo Millennio [1953] 118 ff.). – Der Einbau der Krypta muß mit der Überführung der Reliquien des hl. Apollinaris von Classe in die Martinskirche in der Stadt im Zusammenhang stehen. Die Translation ist überliefert in der Historia translationis Sancti Apollinaris (= Muratori Rerum Italicarum Script. I 2,533 ff.; von Lanzoni, FR. Suppl. 2 [1916] 83 ff. in das 7.–8. Jh. datiert, was zweifellos viel zu früh ist.). – Während Mazzotti auf Grund einer umfangreichen neuen Sichtung und Kritik der Quellen (S. Apollinare in Classe 230 ff.) es als wahrscheinlich ansieht, daß im 9. oder 10. Jh. nicht alle Gebeine des Heiligen, sondern nur einige in die Stadt überführt worden sind (es wären jene, welche die Kirche heute noch birgt), so sind Lanzoni (a. O. 85 ff.) und Lucchesi (78 f.) der Meinung, daß tatsächlich eine vollständige Überführung der Gebeine stattgefunden hat; danach wären vielleicht die Reliquien nur kurze Zeit in der Stadt verblieben, da bereits Erzbischof Domenico Ublatella (889–898) in Classe über dem

Altar (und Grab) ein silberenes Ciborium aufstellen ließ. – Mit der Überführung des ganzen Leichnams oder nur von Reliquien des Apollinaris hängt die neue Dedikation an Apollinaris zusammen, woraus die Bezeichnung S. Apollinare Nuovo entstand, um sie von den älteren S. Apollinariskirchen zu unterscheiden (vgl. Ricci, Tavole storiche 4,4 f.). Die erste Erwähnung als S. Apollinare Nuovo erscheint in einer Urkunde vom Jahre 959 (vgl. V. Federici, Regesto di S. Apollinare Nuovo [1907] Nr. 1).

Veränderungen der Fassade sind bereits im 8., sodann im 11. Jh. zu vermuten, als südlich daneben der Campanile errichtet wurde (vgl. Gerola, FR. Suppl. 2 [1916] 18 ff.). – Im 13. Jh. sind Vorbauten anzunehmen, ‚atrium' (C. Ecchia, FR. Suppl. 2 [1916] 146 ff.). – Umfassende Neuerungen setzten ein, als die schon in Verfall begriffene Kirche mit dem anstoßenden Kloster im Jahre 1513 den Minoriten von Leo X. überwiesen wurde (vgl. Ricci, FR. Suppl. 2 [1916] 33 ff., Ricci, Tavole storiche 4,80 ff.). Unter den sich über Jahre hinziehenden Arbeiten ist der wichtigste Eingriff die Höherlegung des Fußbodens um 1.20 m (ursprünglicher Fußboden heute also auf – 1,65 m unter dem Straßenniveau und + 0,65 m vom Hydrometer der Darsena). Deswegen mußte man auch 1514 die Säulen auf dieses Niveau erheben und daher neue, höhere Arkaden in die Obergadenwand einbrechen, wodurch man eine ganze Zone des Wandschmuckes zerstörte. An die Stelle des zerstörten älteren Wandschmucks, zu dem auch eine Zone von Mosaik gehörte – Spuren wurden bei den jüngsten Restaurierungen festgestellt –, trat der Stuck in den Zwickeln und das vorspringende, in das Mosaik eingebrochene Gesims. 1517 ließen die Mönche in der noch nicht wieder eingedeckten Kirche die Mosaiken schützen, wozu sie von der Comune Bretter erbaten (vgl. Ricci, FR. Suppl. 2 [1916] 35 ff.): woraus als wahrscheinlich hervorgeht, daß danach erst der bis 1957 in der Kirche vorhandene, sodann durch eine Betonkonstruktion 1958 ersetzte Dachstuhl (vgl. FR. 80 [1959] 65 f.) eingezogen worden ist, nachdem man seit 1955 die in der Renaissance untergelegten, nicht mehr festen Säulenfundamente neu gesichert hatte (vgl. den technischen Bericht über alle Arbeiten von Giacomo De Angelis, Il consolidamento della basilica di S. Apollinare Nuovo [Ravenna o. J.]), so daß die Einsturzgefahr der Obergadenwände gebannt ist, die, verschärft durch den im letzten Weltkrieg von Fliegerbomben verursachten Luftdruck, schief, und zwar beide in einer Richtung, überhängen. – Infolge der Höherlegung des Fußbodens entstanden nach 1510 auch das neue Marmorportal im Westen, die Portikus vor der Fassade sowie das Renaissance-Fenster im westlichen Obergaden (Abb. 75, nach einer Aufnahme vom Beginn des Jahrhunderts, die auch beim Campanile den nichtrestaurierten Zustand zeigt; vgl. Gerola, FR. Suppl. 2 [1916] 24 ff.). – Erst 1611 erhielt das Mittelschiff eine schwarze Kassettendecke, deren ungünstige Wirkung (durchgreifende Restauration, 1959) durch die nicht ursprüngliche hellblaue Farbe gemildert worden ist. Den stärksten Eingriff bedeutete jedoch im 18. Jh. der Abbruch der Apsis und der Anbau eines langen Chores an das Mittelschiff (Abb. 80: Grundriß nach Flaminio da Parma, Memorie istoriche delle chiese, e dei conventi dei frati minori dell'osservante, e riformata Provincia di Bologna [Parma 1760] 2, nach S. 286, der nicht nur die heute noch vorhandenen Kapellen der Nordseite zeigt, sondern auch die völlig barockisierte Südwand, den barocken Chor und die nördlichen Seitenräume – mit nicht weniger als fünf Wandaltären. Abb. 76: Ansicht des Inneren vor dem Zweiten Weltkrieg, doch nach Wiederherstellung der Fenster der Südaußenwand). Dieser Chor ist seit 1950 durch eine Apsis auf den alten Grundmauern wieder abgemauert, aber dahinter noch erhalten (vgl. Bovini, FR. 3 Ser. 6 [57] [1951] 5 ff.; 35 [86] [1962] Schluß).

DER BAU

B a u (Schiffe, l = 42 m, br = 21 m; vgl. Ricci, Guida[6] 114). Vom heutigen Baubestand gehören der Theoderichzeit an: der untere Teil der Fassade, d. h. vorwiegend heute unter dem Fußbodenniveau, in der Mitte jedoch bis zum Portalbogen sowie Reste der Seitenschiff-Fronten (Gerola, FR. Suppl. 2 [1916] 4); die Längsmauern der Seitenschiffe, soweit sie nicht von Kapellen-Durchgängen unterbrochen wurden; die Mauern über den Arkaden, einschließlich der Arkadenzwickel, bis zum Dach. Auf dem Platz vor der Kirche sind bisher keine Spuren eines Atriums oder einer frühchristlichen Portikus vor der Fassade festgestellt worden (vgl. FR. Suppl. 2 [1916] Taf. 70; Grabungsergebnisse). Noch vorhanden ist die Krypta des 9. Jh. innerhalb der unteren Mauer der Apsis, auf der die neue Apsis errichtet wurde (1950). (Abb. 82).

B a u s t r u k t u r. Das reine Ziegelmauerwerk besteht aus relativ dicken, vielleicht wiederverwendeten Ziegeln nicht gleichmäßiger Farbe; wir geben die Maße von fünf Schichten (Ziegel, Fuge) des Mauerwerks der Außenwand des südlichen Seitenschiffs jeweils in cm: 6/2/7/2/7/2/6/2/7/2; sowie von fünf

Schichten der südlichen Außenwand nach Osten: 6/2/6,5/2/6,5/2,5/7/2/7/1,5; sowie der Wandpilaster der Westwand: südlich, 7/1,5/7/2/6,5/3,5/7/2,5/6,3/2/ nördlich, 7/2/6/2/7/2/7/3/7/3/. Fast genauso scheint das Mauerwerk der Cappella Arcivescovile zu sein. Dagegen hat Mazzotti (S. Apollinare in Classe 139) auf der Nordwand, unter den Mosaiken einen Modulus von 4,5–6,4 und 4–4,5 cm für die Fugen, zwischen den Fenstern einen Modulus von 5,0 cm gemessen. Der Mörtel enthält außer grobem Sand auch Ziegelsplitt. Eine Besonderheit ist es, daß sich im Mauerwerk horizontal verlaufende Holzanker aus Brettern finden, die in den Obergadenwänden, über den Seitenschiffen festgestellt werden konnten (Abb. 1,5a: am Ostende der nördlichen Wand, FR. Suppl. 2 [1916] Taf. 68; sodann nochmals an anderen Stellen in derselben Lage bei den Mosaikrestaurierungen 1950–1953). Diese Eigenart ist in Ravenna auch am Mausoleum der Galla Placidia und an einem der Treppentürme von S. Vitale nachgewiesen (vgl. S. 67).

Daß ursprünglich der Dachstuhl offen, die Balken und kassettierten Dachschrägen sichtbar und vergoldet und bemalt waren, geht eindeutig aus dem Agnellus-Text hervor (vgl. dazu Bovini, FR. 3. Ser. 29 [80] [1959] 41 ff.). – Die Apsis war eingedeckt durch ein Gewölbe aus Tonröhren, von denen einige sich in der Füllerde der Krypta fanden (vgl. Tura, FR. 20 [1915] 867 ff.; Bovini, FR. 3. Ser. 6 [57] [1951] 5 ff., hier Abb. 83).

ARCHITEKTONISCHE FORMEN

Zum ganzen u. a. De Angelis d'Ossat 26 ff.; Arkaden-, Grundriß- und Raumproportionen 32 ff. Wandsystem Grossmann (S. Michele in Africisco 18 Abb. 10).

AUSSENWÄNDE (Abb. 7,7.8)

Die verkröpften und um die Fensterbogen herumgeführten, aus drei abgetreppten Ziegeln bestehenden Profile bringt Krautheimer (Early Christian Architecture 138 f.) mit den verkröpften, um die Fenster bis hinunter herumgeführten Gesimsen in Syrien in Verbindung: ob die Erscheinungen, die doch ziemlich verschieden sind, etwas miteinander zu tun haben, läßt sich weder erweisen noch verneinen; dazu ist es, entgegen Krautheimer, das einzige in Ravenna erhaltene Beispiel (Abb. 78).

SÄULEN, KAPITELLE (Abb. 84)

Die je zwölf Säulen der Schiffsarkaden, deren Material durchwegs prokonnesischer Marmor zu sein scheint, bestehen aus vereinfachten attischen Basen, Schäften mit Fuß- und Halsring des üblichen prokonnesischen Typus ohne Entasis, korinthischen Kapitellen und Kämpfern in Form eines umgekehrten Pyramidenstumpfes mit einem flachen lateinischen Kreuz auf der Stirnseite.

BASEN (Abb. 101.102)

M a ß e : Seitenlänge von 0,67 bis 0,76 m; häufigstes Mittelmaß = 0,72–0,73 m. Auch der Aufbau der Basen ist sehr unregelmäßig und ihre Gesamthöhe ganz verschieden. Sie haben eine verhältnismäßig hohe Plinthe, an deren Seiten sich häufig, aber nicht immer eine soffittenartige, gerahmte Eintiefung befindet, wie es sehr ähnlich an einer Reihe von Basen des Erdgeschosses, aber besonders der Emporen der K/pler Sophienkirche wieder vorkommt (z. B. Schneider, Hagia Sophia Abb. 29. Volbach-Hirmer Abb. 205. Orlandos 271 f. Abb. 219,5 sowie in Torcello, Orlandos 269 u. Abb. 219,1). Es folgt der Wulst, der flach, aber auch hoch und steil sein kann, ja die Kontur verläuft mitunter fast senkrecht nach oben (z. B. Basis 3 [von 0] der Nordarkaden); Plättchen; meist hohe (bis zu 0,10 m) Kehle; Plättchen. Der obere Ring ist ganz unregelmäßig, aber stets wesentlich breiter als der Fußring des Schaftes gebildet; letzterer mit h = 0,08–0,09 m wie in S. Francesco.

KAPITELLE

(Bd. 1, Abb. 30, hier Abb. 85–98; Olivieri Farioli, Corpus 3, 25 f. Nr. 25 Abb. 24). Zwei Blattkränze von Akanthusblättern umgeben den Kalathos, mit unten fünf, oben vier unter den Kapitellecken stehenden Blättern. Die Außenhelices sind in einer lyraartigen Form zwischen den oberen Blättern zusammengezogen und laufen in einer verkümmerten Volute an den Ecken aus. Die Lyra umfaßt ein vegetabilisches Motiv, das meist mit dem Abakusknauf verwachsen ist; der Abakusrand ist doppelsträhnig. Unter der Lyra hat man, wenn vorhanden, das Werkzeichen eingemeißelt (Bd. 1, Abb. 30). Das Relief ist ausgesprochen flach, die Blattspitzen der nebeneinanderliegenden Blätter berühren sich. Der Typus, als Lederblatt- oder besser Leierkapitell von Kautzsch benannt, ist einer der am weitesten vom Osten bis in die west-

Säulenmaße. Nord-Arkaden (von P. Grossmann)

Säulenglied	Wdpl	S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10	S 11	S 12	Wdpl	Mitt
Kämpferhöhe		0,435	0,465	0,45	0,45	0,45	0,44	0,42	0,41	0,43	0,44	0,44	0,46		
Kapitellhöhe		0,49	0,53	0,48	0,49	0,53	0,51	0,47	0,50	0,47	0,44	0,48	0,51		
Schafthöhe		3,51	3,555	3,54	3,57	3,55	3,55	3,53	3,50	3,565	3,55	3,535	3,42		
unt. Durchm.		0,496	0,452	0,484	0,470	0,471	0,477	0,467	0,467	0,436	0,478	0,461	0,467		
Plinthenbreite	0,82	0,74	0,73	0,73	0,72	0,685	0,685	0,72	0,76	0,741	0,735	0,72	0,74	0,79	0,73
Plinthenlänge	0,65	0,75	0,72	0,74	0,725	0,73	0,70	0,79	0,77	0,775	0,73	0,705	0,75	0,63	
OK Pl. üb. Bd. Plinthenhöhe		0,195													
Basenh. ohne Pl.		0,24	0,215	0,26	0,22	0,22	0,265	0,24	0,25	0,275	0,23	0,225	0,27		
Basenh. mit Pl.															
Gesamth. ohne Pl.															
Gesamth. mit Pl.		4,87	4,96*	4,93*	4,93*	4,95*	4,96*	4,86*	4,86*	4,94*	4,86*	4,88*	4,86*		4,905
Arkaden üb. Bd.															
Arkaden üb. UK Pl.															
Achsabstand		2,29*	2,66	2,67	2,67	2,74	2,65	2,70	2,68	2,70	2,72	2,65		2,73*	2,685
S (Schaft)															
S (Säule)															
S (Arkade)															

Abkürzungen: Die Zählung geht stets von Ost nach West
S 1 = 1. Säule usw.
Wdpl = Wandpilaster
Mitt = Mittel
OK = Oberkante
UK = Unterkante
Bd = Boden
S (Schaft) = Verh. von unt. Durchm. zu Schafthöhe
S (Säule) = Verh. von Achsabstand zu Säulenhöhe (mit Plinthe)
S (Arkade) = Verh. von Achsabstand zu Arkadenhöhe (über UK Plinthe)

Bemerkungen: zu: unt. Durchm.: etwas über dem Wulst
zu: Gesamth. mit Pl.: * = Plinthe mit 0,20 angenommen
zu: Achsabstand: * = zur Pilasterkante

Säulenmaße Süd-Arkaden (von P. Grossmann)

Säulenglied	Wdpl	S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10	S 11	S 12	Wdpl	Mitt
Kämpferhöhe		0,45	0,435	0,44	0,455	0,43	0,445	0,43	0,445	0,48	0,44	0,445	0,42		
Kapitellhöhe		0,45	0,495	0,51	0,48	0,49	0,51	0,48	0,51	0,465	0,49	0,48	0,53		
Schafthöhe		3,52	3,405	3,495	3,495	3,44	3,47	3,50	3,54	3,52	3,49	3,465	3,445		
unt. Durchm.		0,48	0,464	0,476	0,470	0,491	0,478	0,475	0,499	0,476		0,461	0,459		0,4752
Plinthenbreite	0,83	0,75	0,73	0,74	0,70	0,73	0,73	0,75	0,74	0,745	0,71	0,715	0,73	0,76	0,731
Plinthenlänge	0,65	0,75	0,72	0,74	0,715	0,74	0,685	0,73	0,72	0,73	0,705	0,74	0,705	0,62	
OK Pl. üb. Bd.		0,16	0,15	0,13	0,12	0,085	0,13	0,12	0,14	0,12	0,10	0,11	0,10		
Plinthenhöhe															
Basenh. ohne Pl.		0,28	0,25	0,255	0,245	0,26	0,27	0,26	0,33	0,18	0,25	0,255	0,255		
Basenh. mit Pl.															
Gesamth. ohne Pl.															
Gesamth. mit Pl.		4,90*	4,78*	4,90*	4,88*	4,92*	4,83*	4,87*	4,92*	4,84*	4,87*	4,84*	4,84*		4,866
Arkaden üb. Bd.															
Arkaden üb. UK Pl.															
Achsabstand		2,31	2,70	2,73	2,73	2,72		2,61	2,66	2,67				2,75	2,689
S (Schaft)															
S (Säule)															
S (Arkade)															

Abkürzungen: Die Zählung geht stets von Ost nach West
S 1 = 1. Säule usw.
Wdpl = Wandpilaster
Mitt = Mittel
OK = Oberkante
UK = Unterkante
Bd = Boden
S (Schaft) = Verh. von unt. Durchm. zu Schafthöhe
S (Säule) = Verh. von Achsabstand zu Säulenhöhe (mit Plinthe)
S (Arkade) = Verh. von Achsabstand zu Arkadenhöhe (über UK Plinthe)

Bemerkungen: * = Plinthe mit 0,20 angenommen

lichen Küstengebiete hin verbreiteten Kapitelltypen (seine Definition bei Kautzsch, Kapitellstudien 59 f. m. Beispielen auf Taf. 14). In S. Apollinare Nuovo entspricht keines der 24 Exemplare eines dem anderen: selbst an demselben Exemplar sind häufig die vier Seiten verschieden gestaltet, vor allem in Größe und Gestalt der Lyra: einmal kürzer oder länger, schmaler oder breiter, einmal unten voll gerundet, andere Male fast in einer Spitze, gleich einem V, zusammenlaufend. Wir geben im folgenden stichwortartig diese Unterschiede:

A. NORDARKADEN VON OSTEN

V = Vorderseite, r = rechte, l = linke Seite
H = Hinterseite (d. h. zum Seitenschiff)

1. V breite, kurze Lyra, darunter Werkzeichen MN; r und l breiter, H mindestens 0,06–0,07 m länger.
2. V breit und lang; desgl. r; kürzer l; am kürzesten H.
3. Schmalere bis zum unteren Blattkranz führende Lyra; breiter r; kurz und V-förmig l; H wie r im ganzen besonders unregelmäßig.
4. V runde Lyra bis zum Eckblatt; l breiter, r kürzer, noch kürzer und schmaler H.
5. V mittellange leicht gespitzte Lyra, darunter nur wenig nach l NM; breiter V-förmig r; ganz breit und kurz l; noch kürzer H.
6. V kurz und breit; r desgl.; l etwas länger; H sehr breit.
7. V lang gerundet; etwas spitzer r; breit und kurz l; spitz, kurz H.
8. V breit und lang; desgl. r und l; etwas breiter H.
9. V spitz und kurz, darunter +; gerundeter r; darunter ϒqT; l breite Lyra; ganz im Gegensatz zu V; breit und lang H.
10. V breit; r länger als V; desgl. l; H etwas kürzer (wie V).
11. V sehr breit und kurz; r viel spitzer, gleich lang; l etwa wie V; H spitz und sehr lang.
12. V sehr breit; r etwas schmaler; l etwas spitzer; H etwas länger.

B. SÜDARKADEN

1. V sehr spitz, V-förmig darunter ϒPT; r weiter und gerundeter; l desgl. ähnlich wie die Seiten H.
2. V kurz und breit; r länger; ebenso l; H noch länger.
3. V kurz und etwas spitzer; r gerundet; l wie V nur länger; H spitzer, aber kürzer als l.
4. V breit-spitz und kurz; r etwas breiter; l wie V; ähnlich H.
5. V breit und gerundet und kurz; r länger, l länger und spitzer wie V; H wie V.
6. V kurz; gespitzter r; länger l; ähnlich H.
7. V lang oval; viel kürzer r; ganz spitz l; H ähnlich V.
8. V kurz; r schmaler und ovaler; l ähnlich V; H ähnlich r, jedoch ganz schief.
9. V sehr breit und etwas länger als V von 8; ähnlich r; l kürzer und gespitzter; H breit unregelmäßig geschwungen.
10. V breit und kurz; r viel gespitzter; l breitgespitzt; H schmaler als V.
11. V breit spitzlich gerundet; r viel breiter gespitzter und etwas kürzer als V; l lang gespitzt-gerundet; H kürzer aber wirklich gerundet, sitzt schief.
12. V sehr breit; noch gerundeter r; länger l; kürzer H.

WERKMARKEN

Zuerst veröffentlicht bei Ricci (Guida[1] 126 ff. Abb. 23–32).

Weder an den Basen noch an den Kämpfern haben sich Werkmarken gefunden. Dagegen haben sechs Schäfte Werkmarken, von denen Nr. 10 (Süd) in der Johanneskirche von Ephesos und der Sophienkirche von K/pel, die Marken Nr. 12 (Süd), 4. 5 (Nord) in Zisternen von K/pel wiederkehren (vgl. Forchheimer-Strzygowski 248) während die Schaftmarke Nr. 7 (Nord) ohne Parallele ist. Andere Werkmarken erscheinen an den Kapitellen: die Marken Nr. 7 (Süd), 2. 3. 6. 8. 9. 12 (Nord) finden sich völlig übereinstimmend an den vollkommen gleichartigen Kapitellen der Nakilbant-Zisterne südlich der Sphendone des Hippodroms zu K/pel (vgl. Mamboury-Wiegand, Die Kaiserpaläste von K/pel [1934] 47 ff. Abb. 20–22 Taf. 114, dazu bes. Kautzsch, Kapitellstudien 60 Nr. 195 Taf. 14; Dyggve 21 Anm. 1). Damit erweist sich exakt, daß beide Serien gleicher Kapitelle aus einer in K/pel zu lokalisierenden Werkstatt stammen. Die auf A. Haupt (Älteste Kunst[3] 136) zurückgehende Meinung von S. Fuchs (26), nach der die Kapitelle von S. Apollinare Nuovo typisch gotisch seien, verkennt die historischen Tatsachen völlig. Die Datierung des Kapitelltypus (z. B. Kautzsch, Kapitellstudien 60) in die Periode vom Ende des 5. Jh. bis um 530 erscheint nach oben und unten zu eng, da der Typus wohl schon vor der, aber sicher noch in justinianischer Zeit hergestellt worden ist, wie ein doppelseitiges Kapitell in Antiocheia am Orontes zeigt, an dem die eine Hälfte ein korinthisches Leierkapitell, die andere ein echt justinianisches Rahmenkapitell fortgeschrittenen Typus ist, die noch um die Mitte des 6. Jh. hergestellt wurden (vgl. Deichmann, Arch. Anz. [1941] 81 f.

S	SÜD A	SÜD B	NORD A	NORD B
1			✳	
2	✳			
3	✳			
4				
5	✳			
6	✳		✳	
7	⊗			
8				
9	✳			
10				
11			✳	
12			⊗	

S = Säule gezählt von West nach Ost

A = Schaftring

B = Kapitell

✳ = Schaftring verbrochen

⊗ = Schaftring verdeckt

Abb. 1–2. – Weiteres zu den Kapitellen bei Forcheimer-Strzygowski 74 f. 237 ff. 102 ff. 243. 64 f. 240 f.). Die Wichtigkeit der Kapitelle von S. Apollinare Nuovo für die Frage der Datierung frühchristlicher Kapitelle überhaupt wird im Kommentar-Kapitel: Bauplastik, zur Sprache kommen (Bd. 2,3).

KÄMPFER

(Olivieri Farioli, Corpus 3, 85 Nr. 178 Abb. 24).

Vorder- und Rückseite tragen in der Mitte ein glattes lateinisches Kreuz in flachem Relief, meist die ganze Höhe der Kämpferfläche einnehmend. Die Kreuze sind in Arbeit und Form häufig variiert. Die Kämpfer haben nicht alle den gleichen Umriß: die Vorder-, Seiten- und Rückflächen sind an den einzelnen Kämpfern oft verschieden abgeschrägt. Der senkrecht geführte Abakusrand ist teilweise durch scharfe Kanten, gelegentlich auch durch eine kleine Stufe abgesetzt, z. T. aber verschliffen und sanfter in die Schrägflächen übergehend. Der Kämpfer Nord Nr. 6 hat ein schiefes sehr flaches verhauenes Kreuz auf der fast senkrechten Vorderfläche (Abb. 85–87. 90.91.94–96).

Kämpferblöcke für die Arkaden in den Wandvorlagen. Marmor. (Abb. 99.100). Es handelt sich um Spolien, Gesimsstücke eines Baues etwa des 2. Jh.; sie sind schmaler als die Arkadenansätze. Die beiden Stücke der Südarkaden entsprechen sich in den Unterschieden des Ornamentes. Bei den Nordarkaden ist es wahrscheinlich, daß beide Kämpfer die kompletten Kämpferblöcke einer Gesimsverkröpfung gewesen sind.

Nordarkaden, Ost: es folgen aufeinander Platte, Karnies mit Blattkyma, Konsolenfries, bei dem die Konsolen z. T. mit Akanthusblättern unterlegt sind. An den Ecken stützen Stierprotome; die Felder dazwischen sind mit Rosetten oder Blattmotiven usw. gefüllt. Darüber Plättchen, Sima mit Palmettenfries. – Das Stück am Westende der Arkaden entspricht ganz dem im Osten, bis auf die Streumotive zwischen den Konsolen.

Südarkaden, Westende (vollständig): dieselbe Formenabfolge wie auf den nördlichen Stücken (Abb. 7,26), doch etwas breiter, und jede Seite hat nicht drei, sondern vier Konsolen, die alternierend mit Akanthusblättern oder Stierköpfen unterlegt sind. Der Palmettenfries der Sima ist feiner, klassizistischer als nördlich, er scheint am deutlichsten auf eine Entstehung in hadrianischer Zeit zu weisen. Bei dem östlichen Stück ist die rechte Seite ganz abgearbeitet.

AMBO

(Bd. 1, Abb. 88.89, hier Abb. 109.110)

Maße: h der Stützen = 1,476 m; h des Oberteils = 1,03 m; Bodenplatte h = 0,346 m; br des Oberteils = 1,70 m (Seitenteile = 0,24 m, Mittelteil = 1,22 m); Plattendicke = 0,18 m, des Mittelteils = 0,27 m (Angiolini Martinelli, Corpus 1, 26 f. Nr. 19 ungenügend und unvollständig). Zeichnerische nicht exakte Aufnahme bei Orlandos (558 f. Abb. 525). – Der Typus ist jener des freistehenden, nur von Stufen unterfangenen sogenannte Balkon-Ambo: seitliche Treppenaufgänge zu einer nach vorn und hinten in der Mitte beiderseits elliptisch ausschwingenden Plattform mit hohen kreisrunden Brüstungen. Der Rand der Basis des Balkons, in deren Schmalseiten die oberste Stufe angegeben ist (h = 0,19 m, br = 0,54 m), trägt folgende Ornamentstreifen von unten nach oben: Platte, Astragal, Zahnschnitt, Astragal, flacher Fries mit kleinen Konsolen, Eierstab mit nach oben gerichteten Pfeilen, Wellen-Kyma, Astragal, Platte (für das weitere vgl. Bd. 1, S. 72). Die Unterseite der Balkonbasis ist in der Mitte rund ausgehöhlt und umgeben von einem glatten breiten Rand, der z. T. als Auflager diente. Die Höhlung ist seitlich nach oben gerundet und durch senkrecht stehende Pfeifen verziert. Die zum größten Teil heute als Auflager auf dem Säulenstumpf dienende innere Fläche hat ein flaches ✳ – Christogramm, dessen ausschwiegende Hasten nicht gerade, sondern konkav abschließen. Hierin war also dem Motiv nach nicht unähnlich die Ambo-Bodenplatte von Thermai auf Kos (Orlandos 557 Abb. 523) sowie der in K/pel gearbeitete aus dem Schiffswrack von Marzamemi II aus Verde antico (vgl. G. Kapitän, Archaeology 22 [1969] 131; irrig demnach die Meinung Grabars, Sculptures byzantines 85, wonach es entsprechende Formen im Ostreich nicht gäbe), wo die viel flacher gewölbte Unterseite ohne die Einfassung durch hohe Pfeifen, also allein von einem flachen ✳ – Christogramm eingenommen wird, dessen Kreuz ausgeschieden ist, da es von einem Diskus umfangen wird (Nimbus? Welt- oder Himmelsscheibe?).

Heute wird der Ambo gestützt in der Mitte durch den Stumpf eines Säulenschaftes aus grauem Granit, an den Ecken von je vier schmalen Pilastern aus Marmor mit an einer Seite angearbeiteten Halbsäulen, jeweils mit Basis und Kapitell, vom Typus, wie sie von im Osten hergestellten Säulchen für das Templon gebräuchlich sind, aber auch für Ambonen verwendet wurden, wie z. B. bei einem Ambo von Delos (Orlandos 555 Abb. 520; Rekonstruktion; angearbeitet an die Treppenwangen an einen rekonstruierten Ambo im Garten der Ayasofya, danach hier wiedergegebene Rekonstruktion von J. Rasch, Abb. 109).

Außerdem unterfing die Bodenplatte in der Mitte beider Seiten des Randes eine freistehende Stütze, wie sich ohne Zweifel aus den noch vorhandenen Dübellöchern der Unterseite ergibt (Bd. 1, Abb. 89). Sie werden ebenso wie bei dem Ambo von Delos, mit der angearbeiteten Halbsäule nach innen die Basis des Balkons gestützt haben, und an sie schlossen die Treppen mit ihren Verkleidungsplatten an. An den Schmalseiten der Basis und den Pfosten der Brüstung finden sich die Löcher zur Verdübelung der anschließenden Platten der Treppenbrüstung an beiden Seiten.

Die Hypothese von A. Haupt (136), zuletzt übernommen von S. Fuchs (23 ff.), es handle sich um eine gotische Arbeit, ist völlig verfehlt, da jedes einzelne Element mehrfach in der oströmischen Bauplastik nachgewiesen werden kann (z. B. die Kreuze auf Globen sowie die mittleren Profil-Rhomben auf Schrankenplatten der K/pler Sophienkirche, Schneider, Hagia Sophia Abb. 32, für die Ambobasis vgl. auch den Ambo der Basilika A von Nea Anchialos, Soteriu, Ephem. 1929, 87 ff. Abb. 108–110). Der Ambo erweist sich durch diese Vergleiche als ein Produkt prokonnesischer Werkstätten, während der Ambo von S. Spirito wahrscheinlich eine etwa gleichzeitige einheimische Kopie ist (vgl. S. 250).

SANKTUARIUMS-SCHRANKEN

Fast alle Teile befanden sich bis 1946/7 in der an der Nordseite im 16. Jh. angebauten und ausgestatteten Cappella delle Reliquie, hier Abb. 111.

Schrankenplatten

1. Transennen-Platte. Marmor. Maße: h = 0,94 m; br = 0,85 m; Dicke = 0,05 m (Bd. 1, Abb. 61. Angiolini Martinelli, Corpus 1, 75 f. Nr. 132). Während der Rahmen allseitig massiv ist, hat man dem Muster entsprechend das Bildfeld durchbrochen, d. h. Ornamente und Symbole aus der Masse heraus gearbeitet. Rahmen (an der Basis nur bossiert): ein Astragal faßt eine flach gewellte Ranke mit abwechselnd Blättern und Trauben ein. Feld: aus einer Vase entwachsen zwei das rechteckige Mittelteil umgebende, kreisförmig verschlungene, abwechselnd ein Blatt und eine Traube umfassende Weinranken. In der Mitte mit Juwelen besetztes Kreuz, daneben gegenständige Tauben, über den Kreuzarmen je ein Kranz. Die Rückseite ist wie bei dem Gegenstück (Nr. 2) ohne Relief, nur geglättet.

2. Transennen-Platte. Marmor. Maße: h = 0,94 m; br = 0,90 m; Dicke = 0,05 m (Bd. 1, Abb. 62. 63. Angiolini Martinelli, Corpus 1, 76 Nr. 133).

Der Rahmen wie bei Nr. 1, das durchbrochen gearbeitete Feld jedoch verschieden. Eine Art laufender Hund mit Rhomben dazwischen umgibt die rechteckige Mitte, die wie bei Nr. 1 von einem juwelenbesetzten Kreuz eingenommen wird, über den Kreuzarmen je ein Kranz mit einem griechischen Kreuz darin, darunter je ein Kreuz aus Schlingbändern. Die Rückseite (Bd. 1, Abb. 63) nur geglättet wie bei Nr. 1.

3. Transennen-Platte. Marmor. Maße: h = 0,89 m; br = 1,13 m; Dicke = 0,05 m (à jour gearbeiteter Teil = 0.02 – 0,03 m. Bd. 1, Abb. 66. 67. Angiolini Martinelli, Corpus 1, 75 Nr. 131).

Breiter Rahmen, an drei Seiten unten nur geglättete Leiste mit flacher Wellenranke und daraus entwachsenden blütenartigen Gebilden, die über isolierten Vasen entspringen. Alles recht anders als bei Nr. 1 und 2.

Es folgt eine zurückspringende glatte Rahmenleiste und als innere Begrenzung ein Astragal. Das Feld läßt in Durchbruchsarbeit, wie bei Nr. 1 und 2, das Ornament hervortreten: zweisträhnige Bänder schlingen sich in vier Vierpässen um ein gesträhnt profiliertes lateinisches Kreuz; es füllt ein Gespinst von Akanthusblättern, die in den Vierpässen rosettenartig angeordnet sind. Auf der Rückseite (Bd. 1, Abb. 67) ist das mittlere Feld in einer Stufe zurückgesetzt, aber nur geglättet.

4. Beiderseitig reliefierte Schrankenplatte. Marmor. Maße: h = 0,89 m; br = 1,33 m (Bd. 1, Abb. 64. 65. Angiolini Martinelli, Corpus 1,57 Nr. 77). Die Platte ist beim Ablösen von der Wand der Cappella delle Reliquie (Abb. 111 unten rechts), wo sie sich seit dem 16. Jh. befand, ungefähr im Jahre 1946/7 zerbrochen (nach Auskunft von R. Patuelli).

a. Vorderseite. Flaches, doch gut ausgearbeitetes Relief. Glatter, dann Profilrahmen. Im Feld steht eine Amphore, aus der gegenständige, sich über die ganze Fläche breitende Weinranken entwachsen; auf ihnen sitzt, wieder gegenständig, je ein Pfau, ein gesträhntes Kreuz mit Rho-Schleife flankierend.

b. Rückseite. Das Relief ist nicht völlig geglättet. Unter den Löwen sind die Basen im ursprünglichen Grund der Platte stehen geblieben. Über einem flachen Kelch in der Mitte über dem unteren Rand ein Akanthusblatt, neben dem kreisförmig sich breitende gegenständige Ranken hervorwachsen. Sie umschließen den mit Schurz bekleideten, auf dem Akanthusblatt stehenden Daniel in Orantenstellung zwischen gegenständigen Löwen; links oben neben Daniel eine kleine Taube.

5. Fragment des Rahmens einer Schrankenplatte. Vermauert in der Krypta. (Abb. 113. Marmor. Maße: h = 0,19 m; l = 0,58 m. Bovini, FR. 3. Ser. 3 [54] [1950] 22 Abb. 8 m. Anm. 14. Angiolini Martinelli, Corpus 1,71 Nr. 115 mit schiefen Vergleichen). Es handelt sich um das Mittelstück eines oberen Rahmens, wie aus dem Medaillon mit Kreuz hervorgeht, von dem aus gegenständige flache Wellenranken mit blütenartigen Gebilden hervorkommen. Das Muster entspricht am ehesten Nr. 3, die plastische Qualität Nr. 1. 2. 5.

Daß die Schrankenplatten stark ostgotisch beeinflußt seien, ist eine nicht mehr zu haltende Hypothese (Fuchs 25, mit germanischen Zellenschmelz-Arbeiten vergleichend). Während Bovini (FR. 3. Ser. 6 [57] [1951] 23 ff.) sowie de Francovich (FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 59 f., diesen folgend Angiolini Martinelli, Corpus 1, passim) die Schrankenplatten der reconciliatio nach 561 zuweisen, gehören sie nach J. Kollwitz (†) (nach mündlicher Mitteilung) zum Theoderich-Bau, einem Urteil, dem wir uns anschließen möchten. De Francovich (a. O.) hat richtig erkannt, daß die Schrankenplatte mit Weintrauben und Pfauen auf der Vorderseite und mit dem von Ranken umgebenen Daniel zwischen zwei Löwen auf der Rückseite (zuerst veröffentlicht von Bovini, Atti 1° Congr. Int. Studi Langobardi [Spoleto 1952] 219 ff.; hier Bd. 1, Abb. 64. 65) eng verwandt ist mit den Ranken auf der einen Seite des Deckels des Lämmersarkophages in S. Apollinare in Classe (vgl. de

Francovich a. O. 56 f. Abb. 40): während de Francovich den Sarkophag in seinen Hauptpartien als zu Ende des 5. Jh. entstanden ansieht, glaubt er, daß der Deckel nachträglich verziert worden sei (Bovini, Sarcofagi 65 f. Abb. 54 setzt ihn zu Beginn des 6. Jh.). Eng verwandt mit der Daniel-Pfauenplatte von S. Apollinare Nuovo ist des weiteren die von de Francovich entdeckte und zuerst publizierte Transenne im Museum von Faenza, mit Adam und Eva zwischen Weinranken (vgl. de Francovich a. O. 57 f. Abb. 41), bei der man ohne weiteres annehmen könnte, daß sie ursprünglich aus S. Apollinare Nuovo stamme und nur nach Faenza verschleppt worden sei. Zwischen letzteren Platten und den anderen hochrechteckigen durchbrochenen von S. Apollinare Nuovo ergeben sich andererseits wieder enge Beziehungen, vor allem in der Fiederung der Pfauen und Tauben, so daß auch diese Platten derselben Schule zuzuweisen sind. Die ganze Gruppe von plastischen Denkmälern unterscheidet sich aber nun so stark von dem sicher der Agnellus-Zeit angehörigen Ambo des Domes (vgl. S. 11), dessen Formen flacher, die Figuren fast ganz ohne Innenzeichnung, d. h. also wesentlich fortgeschrittener in der Entwicklung zum Unkörperlich-Abstrakten sind, daß es schwer erscheint, alles zusammen in ein und dieselbe Zeit zu datieren: die Schrankenplatten von S. Apollinare Nuovo unterscheiden sich gänzlich von dem seit der Mitte des 6. Jh. herrschenden Stil des platten Flachreliefs. Daher ist die Datierung der ganzen Gruppe von Bauskulptur, und damit der Schrankenplatten von S. Apollinare Nuovo, in den Beginn des 6. Jh., also in die Theoderichzeit, vorzuziehen. Ob dieses Datum auch für die vierte Schrankenplatte mit durchbrochenem Blattwerk gelten kann, bleibt wegen ihrer engen Verwandtschaft mit der justinianischen, also wahrscheinlich späteren Transennenplastik fraglich (vgl. S. 10 und Bd. 2,2). – Die Zugehörigkeit der hochrechteckigen Schrankenplatten zur Kirche erweist die Auffindung eines in der Krypta vermauerten Rahmenfragmentes einer Schrankenplatte mit stilistisch ähnlichem Relief (vgl. oben S. 137, Nr. 5), bei der vierten Platte sind die stark stilisierten Vasen der Ranke des Rahmens eng mit ähnlichen Gebilden auf dem Ambo in S. Spirito (S. 250) verwandt; es handelt sich vielleicht auch hier um eine westliche, wohl ravennatische Werkstatt.

ALTAR

Maße: h = 0,90 m, ohne Basisplatte; br = 0,96 m; Tiefe = 0,65 m (Abb. 7,29). Vgl. vor allem Testi Rasponi (FR. 31 [1926] 84 f. mit Taf. 10, Zeichnungen Azzaroni, hier Bd. 1, Abb. 112–114 sowie die Zeichnung der Abb. 7,29 c–e. Angiolini Martinelli, Corpus 1, 20 f. Nr. 11). Bovini (FR. 3. Ser. 6 [57] [1951] 20 Abb. 11–12) datiert ihn in die Agnellus-Zeit. Beschreibung vgl. Bd. 1, S. 74. Die Mensaplatte ist modern (Aufstellung bis 1946/7 in der Cappella delle Reliquie, Abb. 29a). In der Zeichnung der Ansicht sieht man im Rahmen der Öffnung die Löcher für das Anbringen und Verschließen des einst vorhandenen Metallgitters. Die kreuzförmig angeordneten, jeweils quadratischen Reliquienbehälter haben an zwei gegenüberliegenden Seiten oben einen Falz, sicherlich als Auflager für eine (metallene? marmorne?), leicht abhebbare Verschlußplatte, während diejenige Platte, welche den mittleren Napf bedeckte, mit Stiften befestigt worden ist, aber sicher auch ohne Schwierigkeit abgehoben werden konnte. Für den Boden ist allein vergleichbar eine im Museo arcivescovile verwahrte Platte (Abb. 108) mit den Standspuren von vier Eckpilastern als Stützen für eine Mensa (also handelte es sich nicht um einen Kastenaltar). In der Mitte befindet sich, wie in S. Apollinare Nuovo, die napfartige Vertiefung mit feinen Kanälen, die zu drei kreuzförmig angeordneten reckteckigen Vertiefungen als den Reliquiaren führten. Das ganze war, wie eine Eintiefung und Stiftlöcher zeigen, von einer kreuzförmigen Metallplatte abgedeckt (kurze Beschreibung bei Mazzotti, Corsi [1960] 2,244).

ALTARCIBORIUM

Ihm werden im allgemeinen die heute um den Altar in der Apsis aufgestellten vier Porphyrsäulen mit ihren Kapitellen zugerechnet (vgl. Bovini, FR. 3. Ser. 6 [57] [1951] 20 Abb. 14–16. Olivieri Farioli, Corpus 3, 36 Nr. 52 Abb. 51; 40 Nr. 60 Abb. 59): eine keineswegs gesicherte Zuweisung, da es sich wahrscheinlich um erst im 16. Jh. aus dem anliegenden Kloster in die sogen. Cappella delle Reliquie (Abb. 111: Hintergrund) verbrachtes, größtenteils aus dem Theoderich-Palast stammendes Material handelt (vgl. S. Muratori, Boll. R. Ist. Archeol. e Stor. dell'Arte 1 [1922] 43 f., wonach der Katalog der verbauten

Stücke veröffentlicht ist bei G. Martinetti Cardoni, Ravenna antica. Alcune note e aggiunte [1879] 35 f.). Die Porphyrschäfte mit Entasis und gewundenem Hals- und Fußprofil sind sicher älter und nicht spätantik. Es handelt sich in jedem Fall um Spolienmaterial. Maße: linker Schaft vorn: h = 2,34 m; rechter vorn h = 2,34 m; links hinten h = 2,47 m; rechts hinten h = 2,38 m; unterer dm zwischen 0,27–0,29 m. Zu vergleichen sind die Maße zweier kostbarer Onyxschäfte zu Seiten der Cappella delle Reliquie: bei beiden h = 2,38 m, unterer dm zwischen 0,27 und 0,29 m (Abb. 111). Es gehörten also Porphyr- wie Onyxschäfte zu derselben kostbaren Ausstattung (wohl einer Zierarchitektur des ravennatischen Palastes). Ebenso sind Spolien die beiden gänzlich gleichartigen Kapitelle (Abb. 103.104) mit über Eck gesetzten, größtenteils verbrochenen Voluten und stark vom Kalathos gelöstem Dekor, deren ägyptisierender Charakter von C. Ricci richtig erkannt wurde (Ausonia 4 [1909] 285 f. m. Abb. 32 f.; B. d'A. 8 [1914] 20) und der beide mit auf das engste verwandten und maßgleichen Kapitellen in Rom zusammenstellte (vgl. außerdem zuletzt v. Merckli n 200 f. Nr. 492 a–d Abb. 937–941: die Zugehörigkeit zu einem ägyptischen Kultbau aus dem 2. Jh. n. Chr. „ist nicht gesichert, aber doch sehr wahrscheinlich"): charakteristisch ist der mittlere Blattkranz sowie darüber, über Profilen und hinter Früchten (?), ein Kranz von Uräus-Schlangen, die bis unter den Abakus reichen und z. T. durch die Eckvoluten verdeckt werden. Es ist daher durchaus möglich, daß diese Elemente in Ravenna nicht ursprünglich in der Christus- bzw. Martinskirche verwendet worden sind, sondern im Theoderich-Palast, zu dessen Bau und Schmuck wahrscheinlich der König diejenigen Spolien bestimmte, deren Transport nach Ravenna man aus Cassiodor. Var. 3,1.10 folgern muß. Die beiden anderen Kapitelle sind dagegen sicher justinianische Kämpferkapitelle K/pler Herkunft von hoher Qualität, für die es keine wirklichen Vergleichsstücke gibt: am ehesten ist für den Abakusrand des Kapitells (Bd. 1, Abb. 48) jenes im Museum zu Istanbul (Mendel Kat. Nr. 1239) heranzuziehen (Kautzsch, Kapitellstudien Nr. 667 Taf. 40); für die Lorbeerkanten des anderen Kapitells (Bd. 1, Abb. 49) und die Arbeit an beiden das Kapitell in Iskenderun (bei Kautzsch, Kapitellstudien Nr. 666 Taf. 40) ebenso wie das Kapitell im Museum Istanbul (Mendel Kat. Nr. 1235. Kautzsch, Kapitellstudien Nr. 663 Taf. 40). Das Kapitell mit den Lorbeerkanten-Rahmen hat in der Mitte einer Seite eine durch ein Blattmotiv überarbeitete Monogrammbosse, die einzige Reliefpartie des Kapitells, die nicht à jour gearbeitet ist. Diese Kapitelle wiederum werden sämtlich von Kautzsch (198 ff.) als nachjustinianisch angesehen: eine wirkliche Entscheidung kann hier, mangels der Möglichkeit exakter Datierung, nicht getroffen werden. Jedenfalls könnten beide Kapitelle zu den Einrichtungen der Agnellus-Zeit gehört haben.

BISCHOFS-THRON

Heute in der Apsis aufgestellt (Abb. 112).

Es handelt sich um einen antiken, wiederverwendeten Thron aus Marmor mit Basisplatte, auf der zwischen den seitlichen Stützen das Suppedaneum angearbeitet ist (Sitzhöhe = 0,52 m; Sitzbreite einschließlich Lehnen = 0,60 m). Die seitlichen Stützen mit Ranken in feinem Flachrelief enden oben in Voluten. Die Sitzfläche schließt nach rückwärts halbrund ab. Rücken- und Seitenlehnen sind geschrägt abgearbeitet. Wohl geschah das, um den Thron besser als Bischofsthron gebrauchen zu können.

MOSAIKEN

Mosaiktechnik

Umfassende neuere Beobachtungen werden vor allem G. Salietti und R. Signorini und ihren Mitarbeitern verdankt (vgl. dazu bei Bovini, Atti 1° Congr. Naz. Archeol. Crist. 1950 [1950] 101 f.).

Man hat als Unterlage der Mosaiken drei Mörtelschichten auf die Ziegelwände aufgetragen: die unterste von 3–4 cm Stärke besteht aus mit feinem Ziegelmehl, Ziegelsplitt und Häcksel vermischtem, gelöschten Kalk. In dieser untersten Schicht wurden zur Befestigung in verhältnismäßig weiten Abständen Nägel (Abb. 116) mit breiten Kuppen eingeschlagen, die langsam verrostend, die Putzschichten gesprengt und das Mosaik z. T. abgelöst hatten (daher sind sie bei den letzten Restaurierungen entfernt worden). Der noch frische Mörtel wurde sodann mit der Kelle aufgerauht. Die zweite Mörtelschicht ist feiner, doch sind auch in ihr etwas Ziegelsplitt oder Sand und Häcksel beigemischt. In dieser zweiten Mörtelschicht erweisen sich die Mischungen der Zeit Theoderichs und der Zeit Erzbischof Agnellus' als recht verschieden und daher als sofort unterscheidbar: der spätere Mörtel ist

weniger fein und gleichmäßig, außerdem weniger weiß. In die zweite Mörtelschicht wurden sich überkreuzende Diagonallinien eingeritzt. Nun erst folgt der sehr feine Kalk-Mörtel, in den man das Mosaik bettete (Abb. 117): der noch nasse Mörtel wurde zuerst mit der Synopie versehen (Abb. 119), d. h. man trug das Bild in großen Zügen in Farbe auf, wobei man die hauptsächlichen Farbabstufungen unterschied, so daß nun der ausführende Mosaizist Stein für Stein mit dem Finger in den noch weichen Mörtel, entsprechend den angegebenen Farben, mit verhältnismäßiger Geschwindigkeit eindrücken konnte. Die Synopien dienten jedoch nicht nur als Vorzeichnung, sondern boten zugleich die Möglichkeit, den weißen Mörtel zwischen den Tesseren nicht mit seiner ganzen Grellheit kontrastieren zu lassen, d. h. es wurden auf diese Weise einheitliche Farblinien oder -flecken erzielt.

Die Stellung der einzelnen Tesseren im Mörtel ist absichtlich nicht regelmäßig und verschieden: meist liegen sie leicht schräg zur Wandfläche, so daß sie in wechselnder Intensität das Licht spiegeln, zumal da bei fast allen Tesseren, außer den goldenen und silbernen, jede einzelne Oberfläche unregelmäßig, also verschieden ist. Wie überall in Ravenna hat auch das Mosaik von S. Apollinare Nuovo keine glatte Oberfläche, ganz im Gegensatz zu vielen Bodenmosaiken.

Die Tesseren der meisten Mosaiken von S. Apollinare Nuovo bestehen aus Glaspasten. Eine Ausnahme bilden sämtliche Mosaiken des Wunderzyklus und die beiden ersten des Passionszyklus, denn dort werden nicht nur weißer Marmor, mitunter für Gewandpartien und seltener in den Köpfen, sondern vor allem rötliche bis rosa Steinarten, darunter Ziegel, für das Inkarnat und für rote Gewänder, verwendet.

Wunderzyklus

Mosaik Nr. 1. Köpfe: weißliche sowie hellrosa Töne in drei Gradationen in Stein; alles andere Glaspasten. Gewand des Jüngers: Weißtöne in Marmor.

Nr. 2. Hellrosa Inkarnat in Stein, alles andere in Händen, Köpfen und Füßen, auch die Weißtöne Glaspasten. Gewänder der Jünger: alle weißen Töne in Marmor.

Nr. 3. Inkarnat hell- bis dunkelrosa in Stein, das weiße Haar Petri in Marmor, während der Bart nur aus Glaspasten besteht. Füße: rosa Inkarnat in drei Gradationen in Stein. Fischnetz: hellrosa in Stein, alles andere Glaspasten. Jünger rechts von Jesus: Weiß der Gewänder in Marmor. Tunica des Petrus: nur aus Glaspasten.

Nr. 4. Köpfe: helles Inkarnat in Stein, ebenso in den Händen. Blinder links: im Gesicht weiße Glaspasten, weißer Marmor und helle Fleischtöne aus Stein; in der Tunica weiße Töne vorwiegend Marmor, doch einzelne Reihen aus weißer Glaspaste; Paenula hellrote Töne aus Stein, dunkelrote, karminrote und violette Glaspasten.

Nr. 5. Kopf Christi: es herrschen, wie üblich, die hellen Inkarnatpartien aus Stein vor. Jünger: Pallium und Tunica weiß in Marmor, einzelne Streifen aus weißen Glaspasten, auch in der Tunica des Linken der Juden, dessen rote Paenula ebenso wie die Paenula des linken Blinden in Nr. 4. gearbeitet ist.

Nr. 7. Inkarnat: helle Töne vorwiegend in Stein. Lazarus: Weißtöne der Binden allein aus Glaspasten. Gewänder des Jüngers: weiße Töne gemischt aus Marmor und Glaspasten.

Nr. 9. Bei allen Gesichtern das helle Inkarnat in Stein. Gewänder des Jüngers: weiße Töne mit Reihen von Marmor, neben Glaspasten.

Nr. 10. Helles Inkarnat in Stein. Roter Engel: alle hellroten Töne des Nimbus und des Gewandes aus Stein, die übrigen aus Glaspasten, wie in Nr. 4. und 5. Schafe: Reihen weißer Marmortesseren, während die Böcke nur aus Glaspasten bestehen.

Nr. 11. Helles Inkarnat in Stein, ebenso im Dach des Hauses; kein weißer Marmor. Gewand des Jüngers: vorwiegend Glaspasten, gelegentlich kurze Tesseren-Reihe und ‚Nester' in Marmor.

Passionszyklus

Nr. 1. und 2. Helles Inkarnat wie in den Mosaiken des Wunderzyklus in Stein, alle anderen Töne, einschließlich aller weißen, aus Glaspasten.

Restaurierungen

1844 begannen die Restaurationen durch Liberio Salandri: 1846 Restauro der Drei Magier, nach seinem Tode fortgeführt von Felice Kibel (seine Geschichte bes. bei Muratori, FR. Suppl. 1 [1916] 60 f.), der von 1852 an in S. Apollinare Nuovo arbeitete, zuerst das Mosaik der Hochzeit von Kana, falsch restaurierend, in eine Brotvermehrung umwandelte (vgl. dazu Ricci, Tavole storiche 4,17 ff., danach Bovini a. O. hier S. 162), 1857–61 folgten der thronende Christus, der hl. Martinus, 1863 das Justiniansbild. – 1895 Restauri durch Carlo Novelli, sodann in der folgenden Zeit durch Giuseppe Zampiga und Alessandro Azzaroni. 1899 wurden die barocken Kronen der Magier durch phrygische Mützen ersetzt. Restauri der Mosaiken der Nordwestecke nach dem Fall der österreichischen Fliegerbombe (Februar 1916) durch G. Zampiga: April–Juni 1916 (vgl. FR. 23 [1916] 982). Ab 1946 durchgreifende Restaurationsarbeiten durch Gruppo dei Mosaicisti: die Mosaikschicht wurde von der Wand gelöst, von ihrem alten Mörtel befreit und in eine neue Zement-

Putzschicht gebettet; die Christusmosaiken wurden in bewegliche Zementtafeln eingelassen, so daß sie wie Tafelbilder abgenommen werden können, was zum ersten Mal zur Ausstellung 1957/58 geschah. Wichtiges Ergebnis war das Anslichtbringen von farbigen, soeben schon erwähnten Synopien unter allen Mosaiken (vgl. die Chronik FR. 3. Ser. 35 [86] [1962] 131 f.).

UNTERE MOSAIKEN

Stadtdarstellungen

Civitas Ravennas (Taf. 107–110). Für die Identifizierung des im Vordergrund dargestellten PALATIVM bietet sich ein entscheidendes Indiz in der bei der *reconciliatio* ausgebrochenen Darstellung des Giebeltympanons über dem mittleren Propylon (vgl. die Untersuchungen des Gruppo Mosaicisti bei Bovini, Beitr. z. ält. europ. Kulturgesch. 1 [1952] 206 ff. Abb. 2.3. Nordström 56 f., hier Abb. 114.115): der Umriß des ausgebrochenen Stückes ist ungewöhnlich, und es kann sich nicht um eine stehende oder sitzende Figur gehandelt haben. Dagegen paßt der Umriß auf das beste für eine Reiterfigur. In der Tat berichtet Agnellus über das einstige Vorhandensein von Theoderichs Reiterbildnis im Giebel der Palastfront von Ravenna; wir teilen hier nochmals die Stelle wegen ihrer Wichtigkeit mit (Agnell. LP. 94 v. Petri, HE. 337, TR. 228 f.): *Hic autem similis [imago Theodorici sedens super equum] fuit in isto palacio, quod ipse hedificavit, in tribunale triclinii quod vocatur ad mare, supra portam et in fronte regie que dicitur Ad Calchi istius civitatis, ubi prima porta palacii fuit, in loco qui vocatur Sicrestum, ubi eclesia Salvatoris esse videtur. In pinaculum ipsius loci fuit Theodorici efigies, ...* Das letztere kann sich nur auf das Bild der Palast-Außenfassade, über der Haupttür, also im Giebeltympanon, beziehen, und wir teilen nicht die Bedenken gegen eine genauere Identifizierung überhaupt, die N. Duval herausgearbeitet hat (Mél. d'archéol. et d'hist. [1960] 356 ff.). Damit ist, allem denkbaren Ermessen nach, dieser als *palatium* im Mosaik bezeichnete Trakt mit der Chalke des ravennatischen Palastes zu identifizieren.

Die Darstellung des Palatium hat als erster eingehend analysiert K. M. Swoboda (Römische u. romanische Paläste [1919] 163. 256 ff.; nochmalige Beschäftigung, Journ. Soc. Architectural Historians 20 [1961] 79 ff.). Danach handelt es sich um die Fassade eines Stadtpalastes mit mittlerem erhöhten, vorspringenden Propylon: es ist leicht von links her gesehen; daher sind rechts etwas die seitlichen Portiken und das Obergeschoß darüber verdeckt. Die zwischen den Säulen der Portiken und des Propylon rechts sichtbare Wandecke kann kaum anders als eben die Ecke der seitlichen Wand des vorspringenden Propylon gedeutet werden. Das Vorspringen des Propylon ist schließlich auch in der Dachgestaltung hervorgehoben. Daß in dem Mosaik eine Fassade mit Propylon und Portiken wiedergegeben ist, hat Duval mit neuen Hinweisen dargelegt (Mél. d'archéol. et d'hist. [1960] 347 ff., doch später widerrufen, vgl. sogleich unten), und G. de Francovich erwies umfassend, daß es sich um ein wirklichkeitsnahes Abbild des Eingangstrakts des ravennatischen Palastes handelt (Il Palazzo di Teodorico [1970] bes. 57 ff.).

Doch haben immer wieder Forscher die Meinung vertreten, es sei nicht eine Fassade, sondern eine in die Fläche projizierte dreidimensionale Architektur dargestellt; es handelt sich um zwei Lösungsvorschläge:

1. Ein Hof, bei dem das mittlere Propylon den Hintergrund, die seitlichen Portiken mit Obergeschoß dessen Seiten bilden, analog dem Peristyl des Diokletians-Palastes zu Split. Diese Hypothese ist vor allem von E. Dyggve vertreten (Ravennatum Palatium Sacrum [1941]), wenn auch nicht von ihm, sondern zuerst von J. Ebersolt aufgestellt, von A. Haupt und F. Benoit aufgenommen, von Dyggve aber zuerst ideologisch begründet und ausgebaut worden und hat gerade dadurch allgemeinen Anklang bei vielen Forschern gefunden. Demnach wäre eine hypostyle Basilica, eine basilica discoperta, nach Dyggve der eigentliche spätantike Bautypus für höchste höfische und staatliche Zeremonien, dargestellt gewesen, für die ‚liturgia imperiale' also, und damit zugleich eine Glorifikations-Architektur: nichts weniger als „lo schema di disposizione liturgico-imperiale della pianta del palazzo della tarda antichità" (Dyggve a. O. bes. 32 ff.). Entscheidend für die Gültigkeit der Hypothese ist:

a. Die Ruinen des sogen. Palasts des Exarchen oder des Theoderich, südlich von S. Apollinare Nuovo, zeigen einen Grundriß, der nach Dyggve weitgehend mit jenem der postulierten basilica discoperta übereinstimmt (Dyggve a. O. 40 ff.).

b. Ziel und Mittelpunkt der ‚kaiserlichen Liturgie' war der unter der Mittelarkade des ‚Propylon' nach Dyggve und anderen ehemals dargestellte, thronende König (bzw. Kaiser, vgl. Dyggve a. O. Abb. 35: Rekonstruktion der angeblich herausgebrochenen Mosaikdarstellung).

c. Die seitlichen Portiken nahmen die sich dem Herrscher zuwendenden Huldigenden auf, und die Galerien darüber öffneten sich auf den Hof bzw. die area der basilica discoperta.

Daß die Portiken mit ihrem Obergeschoß, dessen Fenster mit Läden versehen waren, sich nicht auf einen Hof öffneten, sondern zu einer Außenfront gehören müssen, hat bereits Duval festgestellt (a. O.

353). Weiterhin hätte eine genaue Prüfung des Zustandes des Mosaiks ergeben, daß in der Mittelarkade des Propylon niemals eine Person dargestellt war, sondern der durchgehende, unversehrte goldene Grund gehört der Theoderichzeit an, ganz im Gegensatz zum violetten Grund aller anderen Interkolumnien (vgl. Ricci, Tavole storiche 4 Taf. 27 = Bd. 1, S. 175 Abb. 260): hier war ein Herrscher allem Ermessen nach nie dargestellt. Schließlich haben die Ausgrabungen von Mazzotti (Corsi [1956] 82 ff.; 1957, 65 f.) mit Sicherheit ergeben, daß der sogen. Palast des Exarchen oder Theoderichs auf einem höheren Niveau als der Theoderichpalast liegt, damit in das frühe Mittelalter gehört und in der Tat nichts anderes ist als die Ruine der Kirche S. Salvatoris in Calchi, was bereits G. Gerola 1921 richtig dargelegt hat (Architettura deuterobizantina 90 ff.; nochmals Verzone, Palladio 2 [1938] 201 ff.). Es fallen damit die entscheidenden Praemissen Dyggves für eine Deutung als Hof oder basilica discoperta dahin.

2. Ein dreischiffiger Säulensaal mit seitlichen Emporen und Dreiarkaden-Prospekt im Hintergrund, d. h. eine Emporenbasilika mit einem dreifachen Triumphbogen (gern ‚tribunal', auch bei Dyggve genannt; gegen den Mißbrauch des Terminus vgl. vor allem de Francovich, Palazzo di Teodorico bes. 18 ff.), als Ziel des Raumes und gleichsam Gehäuse für den thronenden Herrscher. Einen solchen Innenraum wollte P. Lampl (Marsyas 9 [1961] 13) rekonstruieren, analog der Miniatur fol. 185 der Bibel von S. Paolo f. l. m.: daß die seitlichen Portiken mit ihrem Obergeschoß sich nicht zu Seiten eines Innenraumes befinden können, ergibt sich eindeutig aus den Fensterläden des Obergeschosses (wie schon Duval a. O. nachwies), und wie soll man sich im Innern den Giebel über dem Propylon vorstellen, der ja von einem Mosaikbild ausgefüllt war: die Binderkonstruktion des Daches hätte eine wirkliche Sicht dieses Bildes gänzlich verunmöglicht. Dieses Argument steht entschieden gegen die nicht durchdachte Hypothese Lampls. Eine ähnliche Architektur rekonstruierte sodann Duval, in Zusammenarbeit mit A. Grabar, seinen älteren Vorschlag gänzlich revidierend (Cah. Archéol. 15 [1965] 207 ff.): eine neue Analyse der Architekturen des Utrecht-Psalters würde ergeben, daß es sich im Psalter wie auf dem ravennatischen Mosaik um ‚zusammengesetzte Architektur' (architecture synthétique) handle, d. h. man habe Innen- und Außenansichten übereinander in einem Bild absatzlos vereint, womit Duval den Weg gefunden zu haben glaubt, die sicher zum Außenbau gehörigen Elemente der ravennatischen Palatium-Darstellung auch bei einer Innenraum-Darstellung erklären zu können. Während es sich bei den Arkaden um die Kolonnaden der Seitenschiffe, beim Propylon um die rückwärtige Säulenstellung zwischen ihnen, vor einer Apsis oder einem ‚tribunal', d. h. um die in die Fläche gebreiteten Elemente der Innenansicht einer dreischiffigen Basilika mit rückwärtigen drei Arkaden handeln würde, sieht Duval alle Teile über dem Architrav als Darstellungen des oberen Außenbaus desselben Gebäudes an, zu dessen Fassade auch der Giebel des Propylon gehören würde: da die Säulen mit ihren Kämpfern diese Arkaden eindeutig unterfangen, letztere wiederum in die Fläche des Giebeldreiecks eingreifen – ein architravartiges Band erscheint erst höher liegend und von der Giebelschräge beschnitten – und schließlich der Konsolenfries sogar fortlaufend um Arkaden und Giebelschrägen herum führt, also überall deutlich ein zusammenhängendes Ganzes ergibt, kann nur eine einzige architektonische Front gemeint sein. Daß Kombinationen von Außen- und Innenansichten vorkommen, erweisen einige Beispiele, wie z. B. eine Innendarstellung der Markuskirche, in den Mosaiken daselbst, wo bei den Dächern in der Tat die Außenansicht, darunter der ‚Schnitt' des Inneren gegeben ist, als ‚räumliche' Sicht; es handelt sich nicht um Raum begrenzende, in die Fläche geklappte Ansichten. Dem Beschauer ist das Ganze daher ohne Nachgrübeln einsichtig. Ein anderes Beispiel bietet die Ecclesia Mater von Tabarka, die Duval (a. O. 244 ff. Abb. 41, vgl. die Abb. 41 daselbst) analysiert hat: auch hier wieder die Kombination von einem Schnitt, bei dem man die in der Ansicht vorn liegenden Glieder ‚gekürzt' hat, wie es aus den Säulenstümpfen der nach dem Beschauer hin liegenden Kolonnaden hervorgeht, womit dem Beschauer der Blick in das Innere klar werden soll, sodann aufgeklappte (Fassade, Triumphbogen) und daneben gesetzte Ansichten (Apsis, Dach). Hier sind diese Elemente in der Tat nicht schwer voneinander zu scheiden, da alles in einer ‚primitiven', gleichsam anti-illusionistischen Darstellungsweise des Nebeneinanders von Elementen gegeben ist, die der Beschauer sodann sozusagen wieder zusammenbauen muß. Diese Darstellung gehört jener ‚volkstümlichen' Sphäre an, deren Darstellungsweisen zeitlos sind und immer wiederkehren: sie bricht ja gerade überall in der Spätantike unter der höheren Schicht wieder durch.

Ganz anders ist es dagegen bei dem ravennatischen Palastmosaik: hier ist alles mit perspektivischen Mitteln zusammengefügt und soll auch als Einheit betrachtet werden, ganz im Sinne der Tradition der illusionistischen römischen Architekturdarstellung, wie sie seit Pompei über die ganze Kaiserzeit hin genügsam bekannt ist. Alle diese Ansichten sind vor allem unitarisch, d. h. sie geben die sich ‚realistisch' bietende Ansicht eines Baukörpers, es werden nicht zwei oder mehrere Schichten, d. h. der Außenfläche und des Inneren des Baukörpers, zu einer Ansicht kombiniert.

Die Perspektiven oder Projektionen werden verwendet, um räumliche Illusion hervorzurufen, und zwar für das Ganze: warum hat man denn nicht hier ein hofartiges Bild oder den Schnitt durch einen Innenraum gegeben, was man darzustellen ohne weiteres in der Lage war? Warum ein Rätsel und gleichsam Vexierbild? Andererseits ist die Folgerung zwingend, wie man hätte anders die Front eines zweigeschossigen Gebäudes mit einem mittleren Propylon, hinter dem ein hoher einstöckiger Raum oder sogar Raumtrakt gelegen haben muß, darstellen sollen. Aber man könnte fast vermuten, daß eine solche Fassade nach der Auffassung mancher Forscher gleichsam unwürdig sein könnte, die Glorie spätantiken Herrschertums zu verbildlichen, wenn auch gerade die Prunk-Fassade eines herrscherlichen Palastes der Allgemeinheit das Herrschertum, sichtbar seine Macht und Größe in einer Hauptstadt manifestiert, indem jene ja in Dimensionen und Reichtum die bürgerlichen Wohnbauten überragt, damit aber zu einem allgemeinen Wahrzeichen herrscherlicher Macht wohl werden konnte und auch dafür von der Mehrzahl gehalten worden sein wird.

In diesem Zusammenhang muß nochmals auf die als analoge Lösungen vermuteten Architektur-Darstellungen eingegangen werden. Im besonderen die Architekturen des Utrecht-Psalters haben nun einen ganz anderen Charakter. Hier handelt es sich in der Tat um eine phantastische Architektur, im besonderen Maße bei der zum Vergleich herangezogenen Miniatur der Domus Dei des Ps. 133 (134), fol. 75^{v} (vgl. Duval, Cah. Archéol. 15 [1865] 211 m. Abb. 1). De Francovich (Palazzo di Teodorico 31 ff. m. Abb.) hat darauf hingewiesen, daß diese und andere, entsprechende Architekturdarstellungen nicht realistisch Architektur darstellen, sondern in erster Linie Kulissen für Szenen sind, die sich aus einzelnen architektonischen Elementen zusammensetzen, das Gesamtbild jedoch dann nicht einer gebauten Realität entspricht.

Vor allem sollte niemals vergessen werden, daß man stets den Charakter des dargestellten Gebäudes in bevorzugtem Maße bei einer Analyse und Interpretation der Darstellung berücksichtigen muß. Es ist bei der Domus Dei des Psalters ein himmlisches Gebäude dargestellt, also keine irdische Realität, keine gebaute Architektur; so waren der Phantasie des Künstlers a priori keine Schranken gesetzt, ja man darf sogar vermuten, je phantastischer und irrealer eine solche Architektur gegeben wird, um so stärker wird sie als himmlische Realität gewirkt haben. Wenn sodann Duval (Cah. Archéol. 15 [1965] 254 Abb. 46, hier Taf. 168) die Darstellung des Jerusalemer Tempels im Mosaik des Gleichnisses von Pharisäer und Zöllner, wo dasselbe „aplanissement" einer dreidimensionalen Architektur wie beim Palast vorliege, fragen muß, ob die Säulen außen oder innen im Tempel stehen, also auch hier dasselbe Problem wie bei der Palastdarstellung auftauche (Duval vermutet beide Darstellungen als Werke desselben entwerfenden Künstlers), so wird man antworten müssen, daß die Frage nichts Wesentliches berührt, da die Tempelarchitektur des Gleichnis-Mosaiks ebenso wie die Architekturen des Psalters in das Reich der Phantasie gehört, da damals kein realer Bezug für eine solche Darstellung möglich gewesen ist.

Dagegen war für den Palast, ganz im besonderen für dessen Front mit Portiken, Obergeschoß und Propylon, der Bezug zur Realität unmittelbar möglich, ja er muß sich bei einem damaligen Beschauer spontan eingestellt haben. Es ging nicht an, hier in der Hauptstadt, nur wenige Meter von der gebauten Architektur entfernt, als Darstellung des ravennatischen Palastes eine x-beliebige Architektur mit der reinen Funktion des Rahmens für eine Glorifikations-Szene anzunehmen, was alles mit der wirklichen Architektur des Palastes nichts zu tun hätte: vor allem dann, wenn die postulierte Glorifikations-Szene im Zentrum dieser ‚Rahmenarchitektur' niemals dargestellt gewesen ist: denn die „scène conçue suivant le schéma dit triangulaire: personnage principal ou objet symbolique encardé par deux groupes de personnages secondaires" hat im ganzen Zusammenhang ja niemals existiert (vgl. sogleich weiteres).

Zur Architektur des Palastes. Für eine realistisch-illusionistische Darstellung, auch in den Details, spricht vieles. Schon Dyggve (a.O. 20 f.) hat darauf hingewiesen, daß die dargestellten Kapitelle und Kämpfer denen von S. Apollinare Nuovo ähneln (vgl. Bd. 1, Abb. 30 und Taf. 108–110); das ist aber ebenso bei den Basen der Fall, die eine gerahmte Plinthe wie die in der Kirche besitzen (Abb. 102). Spätantik ist die von zwei niedrigeren, schmaleren Arkaden gerahmte höhere und breitere des Propylon (sowie andere Beispiele bei Dyggve, a. O. 24: Nordtor von Ruṣāfa, Westtrakt des Atriums in Poreč-Parenzo, Fenstergeschoß-Blenden des Baptisteriums der Kathedrale, vgl. S. 23). Dyggve (a. O. 28 f.) ist der Meinung, daß sogar die Proportionen der Kolonnaden, einschließlich der Weite der Interkolumnien, auf einem Abbild des Gebäudes selbst beruhen. Dafür, daß die Fassade das reale Abbild derjenigen des ravennatischen Palastes sei, sind auch die Victorien angeführt worden, deren Erwähnung in einer Rede Cassiodors vermutet worden ist (vgl. A. Gaudenzi, AM. Romagna 3. Ser. 3 [1886] 288, dazu Cassiodor. orat. reliquiae 481 Mommsen). – Die Fenster des Obergeschosses haben zweifellos hölzerne Außenläden (so auch Duval a. O. 353, mit Fragezeichen). Eine Verglasung durch Balken-Gittertransennen wird sichtbar in den Bogen – sie war ebenso sicherlich hinter

den Läden vorhanden –, mit fünf bis sieben vertikalen und drei horizontalen Stäben, ähnlich, nur mit variierender Zahl der Stäbe, sind die Fenster-Transennen der hinter dem Palast liegenden Gebäude (vgl. zum ganzen R. Günter, Wand, Fenster u. Licht in der Trierer Palastaula [1968] 81 Abb. 37.).

Man kann nun nahezu mit Sicherheit annehmen, daß die Fassadenarchitektur des ravennatischen Palastes keineswegs eine Ausnahme in der spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur dargestellt hat. Bereits K. A. C. Creswell hat auf die Verwandtschaft mit der Hoffassade der Großen Moschee von Damaskus hingewiesen (Early Muslim Architecture 1, 100 ff.; Short Account of Early Muslim Architecture [1958] 13 f. Taf. 20 e; weiterhin P. J. Riis, Hist.-filos. Meded. K. Dansk Vidensk. Selsk. 40,5 [1965] 45 f.; Introduzione allo studio dell'archeologia islamica [1966] 221. V. Strika, Rend. Acc. Lincei 22 [1967] 246 f.), während G. de Francovich (Palazzo di Teodorico 59 ff.) neues Material und neue Argumente zugefügt hat. Schon H. Thiersch (Pharos [1909] 214) hat für die Fassade der Moschee von Damaskus das Vorbild in der Chalke zu K/pel vermutet, so daß man mit Recht die Chalke als den gemeinsamen Archetypus für den ravennatischen Palast und die Moschee von Damaskus annehmen kann, was ganz den historischen Gegebenheiten, zumal bei Theoderich als Bauherrn, entsprochen haben könnte: schließlich war er in K/pel aufgewachsen und er könnte sehr wohl die Fassade, den Eingangstrakt des Kaiserpalastes, als Vorbild für seinen ravennatischen Palast gewählt haben (vgl. zum ganzen bes. de Francovich, Palazzo di Teodorico 59). Es kommt hinzu, wie aus Agnellus (Agnell. LP. 94, HE. 337, TR. 228) hervorgeht, daß auch der Eingangstrakt des Palastes in Ravenna Chalke hieß. Er lag unmittelbar südlich von S. Apollinare Nuovo an der Stelle der Ruinen des sogen. Exarchen-Palastes, d. h. der Kirche S. Salvatoris in Calchi.

In diesem ganzen Zusammenhang ist entscheidend, daß die Grunddisposition auch an der Vorhalle der theodosianischen Sophienkirche von K/pel wiederkehrt, ja sie erweist auf das deutlichste die vermuteten Zusammenhänge: hier fehlen allein die Fenster über den seitlichen Portiken, d. h. der äußere Narthex scheint kein Obergeschoß gehabt zu haben, und das Propylon hatte den ‚syrischen' Bogen und nicht das für eine Darstellung freie dreieckige Tympanon (vgl. Schneider, Grabung Taf. 5; reproduziert u. a. bei Deichmann, Studien Abb. 5). Wahrscheinlich waren entsprechende Palastfassaden nicht nur an diesen uns bekannten Beispielen verwirklicht, sondern eben, wie das Beispiel der Sophienkirche zeigt, auch auf den monumentalen Kirchenbau übergegangen, der wohl von Anfang an, besonders in den kaiserlichen Gründungen, durch Motive der Pracht- und Monumental-Fassadenarchitektur bereichert worden ist.

Zu den entfernten Figurengruppen (Palastfront und Mosaiken anstelle der Märtyrerprozession). Über die ausgebrochenen Figuren im Propylon und in den Portiken Delbrück (Mosaik-Darstellungen des Theoderich-Palastes in S. Apollinare Nuovo, Bull. Ass. int. Studi Mediterranei 1 [1930] 28), Bartoccini (Sondaggi nei mosaici Teodoriciani di S. Apollinare Nuovo in Ravenna, FR. 3. Ser. 3 [41] [1932] 168 ff.), Nordström (56 f.). Die mittlere Arkade war immer leer: es ist hier nie „le schéma triangulaire" vorhanden gewesen. Goldgrund und Vorhänge sind ungestört und gehören zu den Mosaiken der Zeit Theoderichs d. Gr., ganz im Gegensatz zu den seitlichen Interkolumnien: hier standen Personen, die ihre Arme erhoben, und zwar waren alle nach links gerichtet: Reste nach links gerichteter rechter Hände finden sich von links nach rechts gezählt auf dem ersten, dritten, fünften und elften Säulenschaft; Umrisse von Köpfen heben sich im violetten Grund der Arkaden ab, bis auf die mittlere des Propylon, mit dem bereits erwähnten einheitlichen Goldgrund der Theoderichzeit. Zweifellos vollführen sie den Gestus der Akklamation, eben nach links hin, nicht zur leeren Mitte des Propylon, sondern auf das einst links vom Palast dargestellte Ereignis, das also dort dargestellt war, wo Erzbischof Agnellus um 560 den Zug der Märtyrer anbringen ließ, anstelle von Mosaiken der Theoderichzeit. Demnach kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Stadtdarstellung und die sich vor ihr breitende Palastfront, vor allem aber die in ihren Hallen verharrenden Personen, auf das engste mit jener Darstellung zusammenhingen, die nach links hin folgte und vermutungsweise bis zu dem von Engeln umgebenen Christus reichte.

Welche Mosaiken sich nun anstelle der Märtyrerprozessionen befunden haben, wird nie mehr festgestellt werden können. Es wurde auch die Vermutung geäußert, diese Friese seien in gotischer Zeit möglicherweise nie fertig geworden (z. B. F. X. Kraus, Christliche Kunst 1, 434. 443. Kurth 173). Testi Rasponi (TR. 218 Anm. 4) war der Meinung, daß Agnellus nicht die Mosaiken ersetzte, sondern nur ergänzte, da die Kirche unvollendet liegen geblieben sei; nur im Palatium-Mosaik seien die Figuren ausgebrochen worden; diese These hat sich kürzlich noch C. Cecchelli zu eigen gemacht (FR. 3. Ser. 23 [74] [1957] 76 f.). Daß aber ältere Mosaiken, und zwar Friese, sich hier befunden haben, zeigt der untere Teil des grünen Bodenstreifens und der Goldgrund über dem Namensfries auf beiden Wänden, die beide der Theoderichszeit angehören (vgl. Bovini, Atti 1° Congr. Naz. Archeol. Crist. [1950] 103 f., Nordström 57). Die Vermutung, es könnten sich hier einst einzelne, gerahmte Bilder befunden haben, referiert Ricci (Ta-

vole storiche 4, 66 f., übernommen von Morey, Early Christian Art 164), ist aber durch die jüngsten technischen Untersuchungen auszuschließen: hier befanden sich immer fortlaufende Darstellungen, ebenso wie auf der gegenüber liegenden Seite, und man ersetzte aller Wahrscheinlichkeit nach einen Figurenfries durch einen anderen. Fast allgemein angenommen ist die zuerst von F. Lanzoni und C. Ricci aufgestellte, aber nie nach ihren Urhebern (außer bei Stern 525) zitierte Hypothese (vgl. FR. Suppl. 2 [1916] 93, Ricci, Tavole storiche 4,67. 71): „. . . che i musaici scomparsi rappresentassero, piuttosto che teorie di santi e di sante ariane, lo stesso re Teodorico con principi e principesse del sangue, e personaggi della corte, vuoi civili, vuoi, aggiungerei io, ecclestiastici. Mi sembra quindi assai probabile che l'artista romano, che lavorava per conto del re ostrogoto, effigiasse nel suddetto spazio personaggi della corte accompagnati da vescovi ariani, in atto di offrire doni al Redentore e alle Vergine." Lanzoni berief sich hierbei besonders auf die *oblationes* in S. Giovanni Evangelista (a. O. 90 ff.). Entscheidend für jede Erklärung dieser zu vermutenden Züge ist die sicher anzunehmende Tatsache, daß sowohl Stadt wie Palastfront mit den seitlich von der Mittelarkade Akklamierenden, wie auch auf der Gegenseite die Civitas Classis mit den davor stehenden Personen (Abb. 7, 37) einen Teil davon ausmachten. An der Palastfront ist dem Goldgrund der leeren Mittelarkade, die außerdem als einzige Vorhänge hatte, und ihrer Bedeutung besondere Aufmerksamkeit zu widmen, beides Merkmale, die sie von den anderen Interkolumnien mit violetten Grund um die akklamierenden Gestalten scharf unterscheidet. Vor allem hatte die Goldfarbe einen besonderen Sinn: es ist wohl nicht zu gewagt zu vermuten, daß sie die Sphäre des Herren des Palastes, also Theoderichs d. Gr. angibt. Wir können nunmehr versuchen, die vermeintliche Prozession mit dem Palast zu kombinieren: wohl hatte der König mit seinem Gefolge in einer Prozession den Palast verlassen, er selbst sicher durch die nun leere mittlere Arkade des Propylon, akklamiert von denjenigen Personen, die sich in den Portiken des Palastes aufhielten. Dazu könnte man als ikonographische Parallele bereits die unter dem Torbogen Stehenden bei der ‚*oratio*' der Aureliergruft in Rom (Viale Manzoni) nennen (vgl. jetzt bei Dorigo, Pittura tardoromana [1966] Abb. 63), später die Akklamierenden unter Arkaden beim Einzug in Jerusalem, im Ipogeo di S. Maria in Stelle zu Verona (Dorigo a. O. Abb. 211; für die Hinweise danke ich H. Brandenburg). Denn die sich sicher nach links richtende Akklamation konnte nur dem König und seiner Prozession gelten. Wäre es z. B. eine kaiserliche Prozession gewesen, hätte man sie bei der Übernahme in den katholischen Kult nicht entfernen müssen. Wer nun das Gefolge des Königs bildete, sei es das gotische Heer, sein Hof, die arianische Geistlichkeit, oder alle zusammen, ist müßig zu vermuten.

Das Stadttor hatte Ricci (La Porta del Palazzo e la Torre Alidosia in Ravenna [1885] 22 f.; Tavole storiche 4,51) mit der ‚Porta del Palazzo' identifiziert, die sich in der Erweiterung der Stadtmauer durch Theoderich befunden haben soll, und zwar unmittelbar an der Seite der Palastfassade. Aber ebenso erscheint es keineswegs ausgeschlossen, daß es sich um Porta Wandalaria oder um Porta Caesarea handelt, die bei Agnellus als dem Palast benachbart angegeben werden und den Zugang der Stadt von Süden her, wohl den wichtigsten, vermittelten (vgl. Angell. LP. 132 v. Damiani, HE. 365). Für die unter Erzbischof Agnellus gleichfalls entfernte (Sitz-) Figur im Stadttorbogen hat Ricci (Tavole storiche 4,53) sicherlich richtig la figura simbolica di Ravenna, die Tyche der Stadt also, vorgeschlagen. – Das im Tor-Tympanon wiedergegebene Bild, wahrscheinlich ein Mosaik, ist früher von Garrucci (4,54) auf S. Apollinare in mezzo a due discepoli gedeutet worden, richtiger die Deutung auf Christus auf dem Drachen oder der Schlange zwischen zwei Aposteln (vgl. Ricci, Tavole storiche 4,51 f., dazu weiter Grabar, Empereur 238, abwegig und ungenügend Gerke, FR. 4. Ser. 3 [1972] 203 f., sowie S. 57 f.).

Gebäude der Stadt im Hintergrund. Ausführlichste Identifizierungsversuche bei Kurth (180), Rotunde links: S. Vitale; Basilika: S. Apollinare Nuovo; Rotunde rechts: Baptisterium der Arianer. Testi Rasponi (TR. 220 Anm. 2) erkennt ebenfalls S. Apollinare Nuovo mit seinem (nicht erhaltenen) Baptisterium. Ricci (Tavole storiche 4,53 f.) hält alle dargestellten Bauten für solche Theoderichs d. Gr. De Jerphanion (La voix des monuments 91) sowie Bovini (Mosaici 8) wollen die arianische Kathedrale erkennen, mit Baptisterium, ebenso die katholische Kathedrale und das zugehörige Baptisterium. Alle diese Identifizierungsversuche müssen, da inschriftliche Bezeichnungen fehlen und die Darstellungen der Gebäude ganz allgemeinen Charakter haben, als mehr oder weniger müßig angesehen werden.

Mosaik von Classis: im Gegensatz zum gegenüber stehenden Mosaik der Civitas Ravennas ist hier kein Gebäude durch eine Inschrift bezeichnet. Bereits Kurth (174) hatte vor der Mauer von Classis die Spuren ausgebrochener, durch Mauerwerk ersetzter Figuren analog dem Palatium-Mosaik, entdeckt. Während der Restaurierungsarbeiten im Jahre 1951 konnte G. Salietti vor den Mauern folgende Figuren feststellen und fertigte das hier Abb. 118 wiedergegebene Photo bei Verdeutlichung der Umrisse an: folgend auf die Hafeneinfahrt befanden sich vor der Mauer bis zum Mauerturm zwei Personen zu einer

Gruppe vereint und nach rechts gewendet, zwischen dem Mauerturm und dem Torbogen war die Fläche fast ganz durch eine Gruppe von drei Personen ausgefüllt, deren mittlere frontal, die seitlichen auf die mittlere hin gerichtet waren; die Mittelfigur ist zweifellos die Hauptperson und war wahrscheinlich ein Chlamydatus; man könnte an Theoderich selbst denken. – Im Stadttorbogen sind dagegen, Kurths Vermutung nicht bestätigend, keine Spuren einer Figur gefunden worden; allerdings ist der Grund großenteils von Kibel ergänzt (vgl. zum ganzen Bovini, FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 57 ff.; Studi storici topografici ed archeol. sul ‚Portus Augusti' di Ravenna [1961] 67 ff., Nordström 57).

Für die zu vermutenden Prozessionen, die denen auf der Gegenseite entsprochen haben werden vgl. S. 144. Nichts läßt sich dafür anbringen, daß hier Theoderichs Gemahlin die Prozession angeführt habe, wie manche vermuten (z. B. Stern 526, der, ohne daß irgend ein Beweis möglich wäre, als Vorbild die Darstellung Leos II. und Verinas in der Blachernenkirche vermutet). Es kann ja ebenso der König gewesen sein, wie auf der anderen Seite, nur mit anderem Gefolge, oder überhaupt ein Zug der arianischen Geistlichkeit.

Christus und Muttergottes

Bei beiden Bildern handelt es sich um eine auf Christus und Maria übertragene Thron-Zeremonie des Augustus und der Augusta, oder besser der Kaiserin-Mutter. Ebenso entsprechen die je vier den Thron umgebenden Engel dem Hofzeremoniell; ihr höfisches Analogon ist jedoch nicht eindeutig zu bestimmen: *ostiarii,* die einen mit Edelsteinen geschmückten goldenen Stab tragen und dem *praepositus* beim Vorstellen während der Audienz helfen (vgl. Nordström 87 m. Lit.). Ebenso haben die *silentarii* einen goldenen Stab und gebieten mit der geöffneten rechten Handfläche Schweigen, wenn der Kaiser anwesend ist und spricht: so verhalten sich jeweils zwei Engel, und Christus vollzieht den Sprechgestus, seine Botschaft verkündend (die auf dem zerstörten Kodex geschrieben war, vgl. dazu Th. Klauser, RAC. 5, 303 m. Lit., zu den *silentarii,* die senatorischen Rang besitzen, bes. O. Treitinger 52 ff.). Bei einem Engel, links von Maria, wäre wegen seiner einladenden Geste an einen *admissionalis* oder *magister admissionum,* ‚Protokollchef', zu denken (vgl. Klauser a. O. 299 [bes. bei Magieranbetungen]; Kollwitz, Oström. Plastik 181 f. m. Lit.). – Weniger sind wohl in den Engeln die sonst hinter dem Thron stehenden Leibgardisten *(protectores divini lateris, candidati)* zu vermuten (vgl. bei Klauser a. O. 313); der bei Ihm (Programme der christl. Apsismalerei 28) u. a. gebrauchte terminus ‚Engelgarde' soll wohl auch diese als *protectores* bezeichnen, doch weisen die vornehmen Abzeichen der Engel, wie goldene clavi, Goldstab und goldene Bänder im Haar, auf ein Analogon zu höheren Stufen der Hof-Hierarchie. –

Durch den Einbau einer Orgel im 17. Jh. wurde fast die ganze rechte Hälfte der Christusfigur zerstört (vgl. Bd. 1, Abb. 2), ebenso wie weiter rechts die zwei Engel und die rechte Hälfte des hl. Martinus (vgl. Bd. 1, Abb. 260). Der Einbau, der auch noch erhaltenes Mosaik verdeckte, ist sichtbar auf dem Stich bei Ciampini (Vetera Monimenta 2 [1699] Taf. 27, reproduziert bei Ricci, Tavole 4, 99 Abb. 34). Die Orgel wurde zu Beginn des 18. Jh. entfernt und verlegt, was Fra Flaminio di Parma berichtet (Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei Frati Minori dell'Osservante, e riformata Provincia di Bologna 2 [Parma 1760] 292), wo weiter zu lesen ist: „per provvedere al più possibile alla deformità nel vacuo spazio, l'altra metà di S. Martino, duoi angeli, e la metà dell'immagine del Salvatore mancanti, sono state espresse con li colori con la più possibile imitazione delli musiaci" (vgl. bereits Muratori, FR. Suppl. 1 [1916] 68). Schon Ricci (Tavole 4,99) hat darauf hingewiesen, daß F. Kibel, dessen Anteil hier Muratori gesichert hat (FR. Suppl. 1 [1916] 69), bei der Ergänzung der Mosaiken in den Jahren 1857–61 auf Grund dieser Malereien seine höchst irrige Ergänzung der Christusgestalt ausführte, womit der Thronende in der linken Hand einen roten zweimal beiderseitig sich ausbauchenden spitzen Gegenstand, gleichsam eine Christbaumspitze, hält. Der ursprüngliche Zustand geht aus der Beschreibung des P. Gianfrancesco Malazappi hervor, der die Mosaiken vor dem Einbau der Orgel um 1580 sah (vgl. Chroniche della Provincia di Bologna de'Frati Minori Osservanti di S. Francesco, Ms. im Convento di S. Antonio dei Minori Osservanti di Bologna, p. 210$^{r\ et\ v}$): „nel muro della nave di mezo di questo nobile tempio è Christo nella parte destra di mosaico lavorato da buon maestro et posto a sedere con un libro in mano, nel quale sono queste parole: *Ego sum Rex Gloriae,* con quattro angeli appresse, vestiti di bianco in piedi, duoi dalla parte destra, et duoi dalla parte sinistra . . ." (abgedruckt bei Ricci, Tavole 4,98, der in bezug auf das Ms. in Anm. 2 folgendes vermerkt: Da Copia presso di noi, avuta del P. Bonaventura Giordani; derselbe Text schon veröffentlicht bei Fra Flaminio di Parma a. O. 292 und nach direkter Kopie bei Muratori, FR. Suppl. 1 [1916] 69. 72). Diesen Visitations-Bericht hatten bereits im Dezember 1860 Crowe und Cavalcaselle eingesehen (31 Anm. 32) und dort ebenso *ego sum Rex Gloriae* gelesen. Dagegen gibt Bovini (Polychronion. Festschr. F. Dölger [1966] 118) an, P. Malazappi habe *ego sum lux mundi* gelesen und stellt diese Lesung der von Fra Flaminio als *ego sum Rex Gloriae* gegenüber, wäh-

rend doch letzterer sich mit der Lesung *ego sum Rex Gloriae,* diesen ausdrücklich zitierend, auf P. Malazappi beruft, also nicht selbst etwas in S. Apollinare gelesen hat und das gar nicht konnte, da zu seiner Zeit der Codex längst zerstört war. Dieser Irrtum bleibt ebenso unverständlich wie derselbe vorher von Grabar (L'empereur 103), wonach nach P. Malazappi auf dem Codex *ego sum lux mundi* gestanden habe: was kein zufälliger Irrtum sein kann, da Grabar sich ausführlich mit der Inschrift im Vergleich mit jener des Codex beschäftigt, den Christus über der Kaisertür der Hagia Sophia in K/pel in der Hand hält *Εἰρήνη ὑμῖν· ἐγώ εἰμὶ τὸ φῶς τοῦ κόσμου* (Mango 24 f. Abb. 8).

Der Vergleich kann also höchstens noch die Unterschiede vor Augen stellen. – Eine Untersuchung von G. Salietti (mitgeteilt von Bovini, Polychronion 179 ff.) anläßlich der letzten Restaurierungsarbeiten, hat nunmehr bestätigt, daß der linke Teil des spitzen roten Gegenstandes, den Christus in der Hand hält, zu den Schließlaschen (aus rotem Leder) eines Codex gehört hat, wie ich es bereits 1952 in Ravenna vorgeschlagen habe, mit Hinweis auf die Codices in den Händen z. B. einer der Kündergestalten in S. Apollinare Nuovo (Taf. 144), weniger ähnlich bei dem von Bovini angeführten Evangelisten Johannes in S. Vitale (Taf. 335) (vgl. zum ganzen unseren Rekonstruktions-Versuch Bd. 1, Abb. auf S. 173).

Der Bedeutung der Gestalt Christi als *Rex Gloriae* gebührt besondere Aufmerksamkeit, da *ego sum rex Gloriae,* also ein Herren-Wort, weder in den kanonischen noch in den apokryphen Schriften des Neuen Testaments überliefert ist. Von Christus als dem König der Herrlichkeit ist mehrfach die Rede, so z. B. beim Descensus ad inferos im Bartholomäus-Evangelium (Hennecke-Schneemelcher 1, 362), aber so nennen ihn hier die Engel: „Öffnet, Fürsten, eure Tore, denn der König der Herrlichkeit ist in die Unterwelt hinabgestiegen . . .". Weiter bei Anastasius Sinaita (Hexaemeron 4 = PG. 89, 902 C; Grabar, L'iconoclasme byzantin 40): *[Christus] Multos enim habet principatus sol justitiae, multas potestates. Est enim princeps pacis* (Is. 9,6), *est princeps aut dominus potestatum, est rex regum, est princeps et dominus dominantium* (1. Tim. 6,15; Apc. 17, 14; 19,16) *est rex Gloriae.* Im Missale Gothicum erscheint der Titel in den Oraciones Paschales (vgl. Missale Gothicum [Vat. Reg. Lat. 317] ed. Mohlberg [1961] 243): *Rex Gloriae, qui non vis mortem peccatoris, sed convertatur et vivat, da nobis peccatorum labe pollutis paenitenciam, simul ut flere cum flentibus et dolentibus et eum gaudentibus gaudire possimus: per resurgentem.* In der Tat gehörte nun für die Arianer das Königtum zu Christus in seiner Praeexistenz (vgl. P. Beskow, Rex Gloriae [1962] 269 ff.): „God appointed the Son he had created as viceregent over the world. The fact that Arius and Eunomius are said to have taught that Ps. 109 (110) refers to the Son before the Incarnation agrees completely with that we know from such of the Arians' expositions as have been preserved". Christus erhält bereits zum Beginn der Zeiten von Gott seinen Thron, der jedoch geringer als der Gottes ist. Christus herrscht nicht *in tempore,* sondern *in aeternum,* sein Königtum hat kein Ende. Die Arianer kannten und anerkannten die Königsidee Christi (die textlichen Zeugnisse dafür, vgl. Beskow a. O. 271). Ist Christus auch nicht göttlich, so hat er doch seinen vollen Anteil an der *δόξα* des Vaters, wie aus der arianischen Doxologie hervorgeht: *Gloria Patris per Filium in Spiritu Sancto* (Jungmann 219). Möglicherweise hat man gerade Christi Glorie, seine *δόξα* hervorgehoben, im Gegensatz zur, und als Ersatz gleichsam für die athanasianische göttliche Natur. So erscheint es möglich, daß das apokryphe, auf den Codex geschriebene Herrenwort – denn um ein solches handelt es sich ja sicherlich – auf einen verlorenen arianischen Text, sei es ein Apokryphon des Neuen Testaments oder ein Hymnus, zurückgeht. Daß P. Malazappi bei seiner Lesung irrte, ist nicht anzunehmen, gerade da der Text so ungewöhnlich ist, was ihm ja sicher selbst aufgefallen war. Daß die Worte nach der *reconciliatio* durch Erzbischof Agnellus erhalten blieben und nicht ausgelöscht wurden, befremdet nicht, da die Formel, auch wenn sie arianischer Herkunft sein sollte, für die Orthodoxen nicht anstößig war, da sie in keiner Weise gegen orthodoxe dogmatische Lehrsätze oder Überzeugungen verstieß.

Während der Thron der Muttergottes mit der geraden Rückenlehne den Typus des normalen ‚Hohen Thrones' vertritt, unterscheidet sich der Thron Christi stark davon durch die lyraförmig ausgeschwungene Rückenlehne, die in Ravenna nochmals im Apsismosaik von S. Agata erschien (vgl. Bd. 2,2), dessen Datierung nicht völlig gesichert ist.

Der Thron mit lyraförmiger Rückenlehne ist sicher nicht ravennatisch, sondern muß der kaiserlichen Sphäre von K/pel angehören: Vorbild könnte ein bestimmter kaiserlicher Thron sein, wie Nordström 81 annimmt: auf Münzen erscheint er als Doppelthron bereits bei Leo I. (457–474), spätestens 474 ausgegeben, sodann bei Justin I. und Justinian im Jahre 527 (Nachweise bei Nordström a. O.). Dieser kaiserliche Thron war vielleicht Vorbild des Thrones in einem ganz bestimmten Maiestas-Bilde der Hauptstadt, mit Christus, der den geöffneten Codex in der Linken hält. Es wäre der vorauszusetzende Archetypus, von dem die ravennatischen Maiestas-Bilder abhängig wären, der aber möglicherweise bereits in theodosianischer Zeit geschaffen wurde: denn ein Plattenfragment aus Nikaia, heute im Museum von Brussa (vgl. Koll-

witz, Oström. Plastik 173 ff. Taf. 51, 1.2, von Kollwitz als zu einer Lehrszene angehörig angesehen), datierbar um die Wende vom 4. zum 5. Jh., zeigt den nur ganz fragmentarisch erhaltenen Christus auf dem Lyra-Thron. Als Repliken anzusprechende Bilder sind besonders aus mittelbyzantinischer Zeit erhalten: z. B. in der schon erwähnten Maiestas über der Kaisertür der k/pler Sophienkirche (Rice-Hirmer, Kunst aus Byzanz 62 m. Lit. Taf. 93; Mango 24 f. Abb. 8). Dieses Maiestas-Bild wurde auch in der Miniatur-Malerei der makedonischen Renaissance aufgenommen, z. B. in der Pariser Gregor-Handschrift, Ms. gr. 510, fol. A Frontispiez (Omont Taf. 15 sowie Rice-Hirmer Taf. 84) mit der Inschrift auf dem Buche: *Εἰρήνην τὴν ἐμὴν δίδωμι ὑμῖν· / οὐ καθῶς ὁ κόσμος δίδωσιν ἐγὼ δίδωμι ὑμῖν;* sodann bei der Vision des Jesaias, Ms. gr. 510, fol. 67vo (Omont Taf. 25) mit der Beischrift: *Η ΚΑΘΗΜΕΝΗ ΕΠΙ ΘΡΟΝΟΥ ΥΨΗΛΟΥ* (Jes. 6), also der ‚Hohe Thron'. – Der Thron mit lyraförmiger Lehne ist dagegen als Marien-Thron selten und später, Beispiel ist vor allem jener auf der Silberkapsel von Grado (vgl. H. Harvard Arnason, Art Bull. 20 [1938] 214 f. Abb. 18: nach ihm von Ravenna wegen der Thronlehne [!] abhängig; zuletzt bei Brusin-Zovatto 530 ff. Abb. 77), in der Apsis der Panagia Kanikaria in Lythrankome auf Kypern (vgl. Ihm 188 f. Taf. 16) sowie in S. Maria Antiqua (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 4, Taf. 133. 134, vgl. dazu Myrtilla Avery, Art Bull. 7 [1925] 134, die den Lyra-Thron von Ravenna [!] abhängig glaubt); schließlich hat noch die Marienkrönung des Apsismosaiks von S. Maria Maggiore in Rom, vom Ende des 13. Jh., die lyraförmige Rückenlehne (Cecchelli, S. Maria Maggiore Taf. 64–5. Karpp Taf. 158). – Auf einen bestimmten kaiserlichen Thron könnte andererseits das Bild der Kaiserin Helena mit einer ähnlichen, lyraförmigen Thronlehne im Gregorcodex weisen, Ms. gr. 510, fol. 440 (vgl. Omont Taf. 59). Gänzlich irrig ist die Erklärung von Goldammer (Zeitschr. f. Kirchengesch. 74 [1963] 223 f.), wonach der Thron in Form einer Lyra auf den auf ihm sitzenden Christus-Orpheus anspiele, welche Deutung der Figur in völliger Verkennung des ursprünglichen Zustandes hinfällig ist. Der Versuch der Erklärung aus ästhetischen Gründen bei Zanella (FR. 3. S. 10 [61] [1953] 20 f., worauf sich Bovini, Polychronion a. O. 119, beruft), trifft kaum das Motiv, sondern es liegt sicherlich das gewählte Vorbild aus K/pel zugrunde.

Thronende Muttergottes. Die einfache Kleidung Marias, in Tunica und Maphorion, wird von Nordström (79) als Konzession an den Arianismus vermutet, was mit Recht Stern (532) für wenig wahrscheinlich hält: der sichtliche Kontrast der einfachen Kleidung Marias und der Pracht des Thronsessels erscheint nicht nur hier, sondern bei einer Reihe von vorwiegend östlichen Darstellungen, die jener in S. Apollinare entsprechen. Stern (532 ff.) vermutet daher eine Entstehung dieser Ikonographie Marias in der kaiserlichen Späre K/pels bereits im 5. Jh. – vielleicht war das Bild in der Blachernenkirche eines der ersten Beispiele –, eine Ikonographie, die ganz im Gegensatz zu jener in S. Maria Maggiore in Rom angewendeten steht, wo Maria in fürstlicher, an Juwelen und Insignien reicher Tracht erscheint und die vielleicht westlichen Ursprungs gewesen sein könnte (Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 53–55. 63–65. Cecchelli Taf. 49. 52. 53. 57. 59. Karpp Taf. 6. 7. 13. 14). Die späteren Beispiele bei Stern (533 ff., H. Demetrios in Thessalonike, Lythrankome, Marienikone im Katharinenkloster auf dem Sinai, Berliner Elfenbein, die Turtura-Madonna in der Comodilla-Katakombe und selbst noch in der Apsis der Odalar Camii). Die Tracht in Purpur mit goldenen Clavi hat auch Christus, die ebenso bewußt sich gegen die kaiserliche Kleidung absetzt und nur die kaiserlichen Farben Gold und Purpur anwendet.

Das früheste erhaltene Beispiel seiner Art ist wohl das Kreuz auf dem Maphorion über der Stirn, das später bei der Muttergottes mit dem Kinde immer wieder erscheint (z. B. Kiti, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus [1965] Taf. 1; K/pel, Hagia Sophia, Mango Abb. 106; sowie die mittelbyzantinischen Beispiele, wie in Hosios Lukas, z. B. Demus, Byzantine Mosaic Decoration Abb. 10 A; Cattedrale di Torcello ebd. Abb. 2. u. a. m.).

Daß die Muttergottes auf einem Kissen mit Sternen sitzt, hat Nordström (79) weiterhin als Symbol ihres Herrschertums über den Kosmos, wohl richtig, gedeutet, als die Vorstufe der die Akathistos-Hymnen illustrierenden Darstellungen. Die weiße Kleidung für das Kind gehört, wie es scheint, zu diesem Typus der Muttergottes, wie es z. B. aus dem Mosaik von Lythrankome (z. B. Masterpieces of Byzantine Art of Cyprus Taf. 4,1) oder der Turtura-Madonna in der Comodilla-Katakombe (Wilpert, Mosaiken und Malereien 4 Taf. 136; jetzt auch bei Grabar, L'âge d'or de Justinien Abb. 176) hervorgeht (in der Sinai-Ikone ist die Kleidung golden, wie auch bei dem Kinde, das die stehende Madonna in Kiti hält). Doch ist die Geste, die das Kind mit der Rechten vollführt, keineswegs identisch mit jener der Mutter, wie es Stern (532) beschreibt: während die Mutter den Sprechgestus deutlich vollführt, akklamiert der Sohn oder weist auf die Mutter hin; andere Gesten zeigen jedoch die weiteren Beispiele ähnlicher Art: in Lythrankome legt das Kind in üblicher Weise die Rechte auf die Rolle und die Mutter faßt es mit beiden Händen, ebenso wie auf der Sinai-Ikone und dem Berliner Elfenbein, wo aber die Rechte des Kindes den

Sprechgestus vollführt (vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten 67 Nr. 137 Taf. 42, wo der Gestus des Kindes als des Segnens verstanden ist), und ebenso Gestus des Kindes und Haltung der stehenden Madonna in Kiti (Masterpieces of Byzantine Art of Cyprus Taf. 1). – Zum ganzen bes. Stern (531 ff.). Eine kurze Beschreibung findet sich auch bei G. A. Wellen (Theotokos [1961] 154 ff.).

Daß der Gegenüberstellung von dem Gotteskind und dem bärtigen Christus eine besondere Bedeutung zukommen könnte, da beide Typen auch auf dem Berliner Diptychon wiederkehren (Volbach, Elfenbeinarbeiten 67 Nr. 137 Taf. 42), hat G. Steigerwald vermutet (Tortulae, RQ. Suppl. 30 [1966] 283 Anm. 48): wohl sind hier jeweils der Menschensohn und der verherrlichte Christus, d. h. der *rex gloriae*, gegenübergestellt.

Agnellus-Mosaiken

Die Frage, auf welche Quelle die Märtyrer und Märtyrinnen (Namens-Inschriften vgl. Bd. 1, 306 f.) zurückgehen, ist verschieden beantwortet worden; die ausführlichsten Untersuchungen stammen von Lanzoni (FR. Suppl. 2 [1916] 95 ff.) und Delehaye, dessen Aufstellung wir hier folgen lassen (Anal. Boll. 47 [1929] 11 ff.; A = Ambrosianischer, R = Römischer Kanon): *Martinus, Clemens* AR, *Systus* AR, *Laurentius* AR, *Hypolitus* A, *Cornelius* AR, *Cassianus, Iohannes* AR, *Paulus* AR, *Vitalis* A, *Gervasius* A, *Protasius* A, *Ursicinus, Nabor* A, *Felix* A, *Apollinaris* A, *Sebastianus, Demiter, Policarpus, Vincentius* A, *Pancratius, Crisogonus* AR, *Protus, Iacinthus, Sabinus* – *Eufimia* A, *Pelagia* A, *Agatha* AR, *Agnes* AR, *Eulalia, Cecilia* AR, *Lucia* AR, *Crispina, Valeria, Vicentia, Perpetua* AR, *Felicitas* AR, *Justina* A, *Anastasia* AR, *Daria, Emerentiana, Paulina, Victoria, Anatolia, Cristina, Savina* A, *Eugenia.*

Die ambrosianischen Diptychen enthalten außer den in Ravenna dargestellten die Hll. Cosmas und Damianus, Nazarius, Celsus und Victor, dazu zehn Bischöfe; aus dem römischen Kanon fehlen in Ravenna Linus, Cletus, Cosmas und Damianus, Dionysus, Rusticus, Eleutherius und sechs Confessoren; während in Ravenna ohne Gegenstück im Mailänder und Römischen Kanon Ursicinus, Demetrius, Polycarpus, Sabinus, Hyppolitus, Sebastianus, Protus, Hyacinthus und Pancratius erscheinen. Bei den Märtyrinnen fehlt gegenüber Mailand allein Thecla, alle römischen sind vorhanden. Die Reihe von S. Apollinare Nuovo ist aber um 11 länger als die des ambrosianischen, um 16 als jene des römischen Kanon! Während Lanzoni (98) daraus schließen möchte, daß Erzbischof Agnellus sich dabei an die Diptychen des Canon Missae von Ravenna zu seiner Zeit gehalten habe, weist Delehaye (a. O. 12) mit Recht darauf hin, daß kaum im damaligen ravennatischen Kanon die Hll. Nazarius, Celsus und Victor, besonders aber die heiligen Bischöfe, unter ihnen als erster Severus (der ja z. B. schon vorher in Poreč dargestellt worden ist), gefehlt haben können, man daher eher annehmen müsse, daß man einfach die bekanntesten Märtyrer dargestellt habe: doch auch diese Hypothese gibt auf die Frage keineswegs eine befriedigende Antwort (z. B. fehlt in S. Apollinare Nuovo der in der Cappella arcivescovile dargestellte Chrysantus), sondern sie trägt klar das Signum der Verlegenheit. Die Hypothese, daß diejenigen Heiligen dargestellt seien, deren Reliquien im Reliquienschatz der Kirche verwahrt wurden, d. h. im Altar, begegnet dagegen keiner nennenswerten Schwierigkeit (vgl. weiteres im hagiographischen Kapitel, Bd. 2,3). Über die Bedeutung der Euphemia als Anführerin des Zuges, nämlich als Verteidigerin der Orthodoxie, v. Simson (86 f.).

Über die Kranzdarbringung vor allem Baus (193 ff.), wonach sich folgende Verbindungen ergeben: zu den Ältesten der Apokalypse; es handelt sich um die Kränze des irdischen Agons, die Christus geweiht sind; Kranzdarbringung an den Herrscher, die seit dem Hellenismus bei der Parusie üblich war.

Für die Prozessionen hat man immer wieder die Vorbilder oder Parallelen in der kaiserlichen Ikonographie nachzuweisen versucht: sie werden wie bei einem Empfang der augusti in der Domus Sacra als *aurum coronarium, aurum oblaticium, offertorium* usw. vollführt (Grabar, Martyrium 2,51 ff., ausführlicher bei Nordström 83 ff. m. Lit., der sie im besonderen von den mittleren Reliefs der Ostseite der Arkadiossäule ableitet). Diese Hypothese wurde korrigiert von Steigerwald (Tortulae, RQ. Suppl. 30 [1966] 272 ff.), der in S. Apollinare nicht nur zwei, sondern drei Prozessionen erkennt, da die Magier-Darbringung eine Prozession für sich bilde und dafür zum Vergleich weitere Prozessionen auf der Arkadiossäule anführt: auf der Ostseite die Senatoren von Rom und K/pel, auf der Westseite die Barbaren und auf der Südseite die Provinzen des Reiches mit ihren Geschenken (a. O. 274). Danach würden die Senatoren den Märtyrern, die Personifikationen der Provinzen den Märtyrinnen, die Barbaren den Magiern entsprechen, nach Steigerwald z. T. bis in Einzelheiten (z. B. 276 f.). Man kann mit Sicherheit annehmen, daß dieses Zusammentreffen der Anzahl drei für die Prozessionen mehr oder weniger zufällig ist, sonst aber der Vergleich, etwa der Provinzen und der Märtyrinnen nicht angebracht erscheint, denn selbst den unmittelbaren Beweis, den Steigerwald in einigen Versen von *De virginitate* des Venantius Fortunatus (Steigerwald 280 m. Anm. 40: Ven. Fort. carm. de virginitate 8,3,139–140. 169–172. usw.) erkennen will, weil „Apostel, Märtyrer und Jungfrauen von den Städten

ihrer Verehrer mit Geschenken zur himmlischen Königsburg gesandt werden" *(Iustinam Patavi, Eufemiam huc Chalcedon offert, Eulalia Emerita tollit ab urbe caput. Caeciliam Sicula profert, Seleucia Theclam, et legio felix Agaunensis adest)*, sind doch eher rhetorisch-dichterisch bereichernde Wendungen als Zeugnisse dafür, daß die Heiligendarstellung von jener der Tychen abstammt, und wenn Steigerwald (a. O. 281) zum folgenden Schluß kommt, so ist das einfach falsch: „Analog zu den Provinzen auf der Südseite der Arcadiussäule bzw. den Städten auf den anderen Denkmälern bringen die Jungfrauen in S. Apollinare Nuovo den Kranz im Auftrag der Städte und Provinzen des west- und oströmischen Reiches dem Christkönig und erkennen ihn als Herrn seiner Städte und Provinzen an. Der Anlaß ... ist aber nicht wie auf der Arcadiussäule der Sieg, sondern die Geburt des fleischgewordenen, himmlischen Königssohnes." Die Heiligen sind keinesfalls Vertreter von Provinzen, auch nicht von Städten, denn z. B. aus Rom kommen dann gleich mehrere! Hier ist der Wille, alles abzuleiten, ins Absurde geführt. Wo bleibt hier überhaupt noch der kirchliche Bezug? Daß die Magierhuldigung aus der Barbarenhuldigung entwickelt worden ist, war vorher schon bekannt. Ein unmittelbarer Zusammenhang der Prozessionen in S. Apollinare Nuovo und etwa den kaiserlichen Ehrensäulen ist überhaupt nicht anzunehmen, da schon längst das Thema der Märtyrer-Prozession in die christliche Kunst aufgenommen gewesen sein wird: so brachten in S. Maria Maggiore Heilige und wahrscheinlich auch die Magier Maria und dem Kinde ein *aurum coronarium* dar, wie aus dem Weihdistichon geschlossen werden muß (vgl. De Rossi ICUR. 2, 1a, 71 = Diehl, ILCV. Nr. 976; Wilpert, Mosaiken 504. Klauser, RM. 59 [1944] 152). Auch hier handelte es sich also um den Thron Christi und der Madonna als Ziel einer Prozession, bei der die Darbringungen der Heiligen und der Magier miteinander verbunden waren.

Die besondere Stellung des Laurentius, der nicht einen Kranz, sondern ein Kaiserdiadem in den Händen hält, ist nach Nordström (82. 86) auf seine außergewöhnliche Beliebtheit in Ravenna zurückzuführen. Über die Tracht der Märtyrer Nordström (82), der Märtyrinnen Nordström (80 f. ausführlich m. Lit.), doch entgegnet Steigerwald (a. O. 281 f.) seiner Meinung, daß diese wie Hofdamen gekleidet seien, mit der Beobachtung, daß edelsteinbesetzte Kleider, d. h. mit Perlen, Smaragden und Hyazinthen dem Kaiser und seinem Hause vorbehalten gewesen seien (nach Cod. Just. 11,12,1 Krüger 433), die Märtyrinnen daher als königliche Frauen bzw. Bräute des himmlischen Königs erscheinen; vgl. auch die Märtyrinnen der Erzbischöflichen Kapelle (S. 204). Die grüne Landschaft mit Blumen und den die Märtyrer trennenden Palmen ist eine deutliche Kennzeichnung des vorgestellten Ortes als Paradies; vgl. ähnlich etwa gleichzeitig im Baptisterium der Arianer (Bd. 1, S. 210 Taf. 251). Treffend hat Grabar (Martyrium 2,128) den nicht individuellen Charakter dieser Märtyrer-Gestalten charakterisiert: man müsse sie insgesamt als ‚die Märtyrer' sehen, wie die Personen über ihnen als ‚die Propheten' und ‚die Apostel'. Daher die Banalität der Köpfe, die Gleichmäßigkeit von Kostüm und Bewegung; so werde jede Figur zu einem Gliede in einer rhythmischen Kette, vergleichbar den Litaneien, die sich an sie alle zusammen wenden. Hierzu muß jedoch betont werden, daß im Gegensatz zu ihnen die Gestalten zwischen den Fenstern stark individualisiert sind, also man erst in der Kunst nach der Jahrhundertmitte diese gleichsam kollektiven Züge gestaltet hat; gerade diese Eigenschaft war es, die diese Mosaiken in der älteren Kunstkritik als besonders schwache und dekadente Produkte erscheinen ließen (vgl. R. Rahn, Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. 1 [1868] 278, zitiert von Kurth 181, der der gleichen Meinung ist und in der Analyse des Märtyrinnenzuges, S. 186 f., im einzelnen auf die vermeintlichen Schwächen hinweist).

Daß die Züge von Märtyrern und Märtyrinnen von zwei verschiedenen Ateliers gearbeitet wurden, hat wohl allein C. C. Van Essen, und zwar mit Recht, vermutet (Mededel. Nederl. Inst. Rome 3. Ser. 8 [1954] 63), z. B. hat man bei den Märtyrern im Grün Konturschatten verwendet, die es bei den Märtyrinnen nicht gibt. Die Gewandfalten bei den Märtyrern sind schärfer gezeichnet, vor allem kommen hier dunkle Konturfaltenlinien vor, die bereits von den Presbyteriums-Mosaiken von S. Vitale her bekannt sind. Bovini hat dagegen vermutet, daß beide Züge auf verschiedene ‚Meister' zurückgehen (Studi ... in onore di Francesco Flora [1963] 826 ff.).

Ikonographie der Drei Magier. Den Nachweis der Herkunft der gesamten Ikonographie aus der römischen Triumphalkunst verdanken wir F. Cumont (Pont. Acc. Arch. Rom. 3. Ser. Memorie 3 [1932–33]81 ff. passim; weiter dazu Grabar, L'empereur 227). Über die Kleidung, vor allem der 'notched chiton' als Charakteristikum östlicher Ikonographie, am ausführlichsten bei Soper (Art Bull. 20 [1938] 184 f. mit den anderen frühchristlichen Beispielen u. Lit.). In Ravenna (vgl. Bd. 1, S. 113): S. Vitale (Taf. 358. 360. 367: Stickerei am Saum des Paludamentum der Theodora); Sarkophage (Bd. 1, Abb. 151; de Francovich, FR. 3. Ser. 26–7 [77–8] [1958] 61 ff. Abb. 48. 49 sowie Bovini, Sarcofagi di Ravenna 51 ff. Abb. 36); Reliquienbehälter von S. Giovanni Battista im Erzbischöflichen Museum (Bd. 1, Abb. 122; de Francovich a. O. 62 f. Abb. 54).

Agnellusmosaiken. Westwand. Justinian-Mosaik (Bd. 1, Abb. 187. 188). Zu den Farben: stark mit Zinnober durchsetztes Inkarnat; Pendilien: weiße Perlen aus Tesseren, rot gerandet und rotes Gehänge. Leicht violettes Grauhaar. Diadem: unten orange, dann Perlen (Perlmutt), grau und gold, gold, Perlen mit rotorange. Mittelgrund rot, umgeben von grün (zum ganzen: Ricci, Tavole storiche 4, 100–106 m. aller älteren Lit. F. v. Lorentz, RM. 50 [1935] 339–347. Fuchs 61 ff. G. Bovini, Note 50 ff. m. 6 Abb.). – Die wichtigste Stelle ist bei Agnellus (LP. 86, HE. 335, TR. 219): *In ipsius fronte intrinsecus, si aspexeritis, Iustiniani Augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratam tesselis,* womit diese Bilder deutlich an der inneren Westwand der Kirche lokalisiert werden. – Älteste folgende Nachricht ist Flavius Blondus (Hist. ab inclinatione Romanorum Lib. XXXI, p. 44, geschrieben 1470), wo Bilder von Justinian, Theodora und Theodahat erwähnt sind, während etwa zwanzig Jahre danach Desiderio Spreti nichts von den beiden letzteren Porträts weiß (De origine et amplitudine urbis Ravennae 1 [Ravenna 1793] 13. 109–10). Girolamo Rossi (170) erwähnt dagegen: supra portam, egredientibus laeva, imago Justiniani Caesaris videtur, dextra, Agnelli ... Die Bilder waren damals schon sehr schadhaft, und niemand scheint zu ihrer Erhaltung etwas getan zu haben (bereits 1572 Rossi: „quae ruina ita minantur, arbitremus tantos annos superfuturos"). – Thomaso Thomai (Historia di Ravenna [Pesaro 1574] 14 f.) schrieb: „... per ornamento di quello, nella cui entrata, a man destra, sopra la porta vi si vede il ritratto dal naturale del detto Giustiniano, fatto di lavoro musaico, e dalla sinistra quello dell'Imperatrice, moglie del detto Imperatore, quali, penso, che presto andranno a male, non se gli prouedendo, conciosia, che ogni giorno và ruinando detto musaico." Bei G. Fabri (Memorie 126) wird das Mosaikbild Justinians als mit der Unterschrift D. N. Justinianus Imperator genannt; der Kaiser habe ein Kreuzszepter gehalten; links davon das, wie es scheint, schon völlig verfallene Bild des Erzbischofs Agnellus. F. Beltrami (86) erwähnt sodann nur noch das Justinian-Mosaik, das jedoch damals von der Orgelempore verdeckt war. – Wichtig ist der von Ciampini, (Vetera monimenta [Roma 1699] 2, Tav. 25 = Ricci Tavole 4, Abb. 35) veröffentlichte Nachstich des Justinians-Bildes, der zweifellos nicht getreu ist und nur noch eine Halbfigur zeigt. Bei Flamino di Parma (Memorie storiche 2 [1760] 287 = Ricci Tavole 4, Abb. 36) zeigt eine scheinbar steingerechte Nachzeichnung den fragmentarischen Zustand weitaus besser, der noch bis 1863, als Kibel seine Restaurierung begann, zu sehen gewesen sein muß. Die Deutung dessen, was tatsächlich dargestellt gewesen ist, hat vor allem Testi Rasponi beschäftigt (TR. 219 Anm. 2); er hält es für sicher, daß eine der in S. Apollinare in Classe ähnliche Szene dargestellt war, indem Justinian das Diplom mit der Schenkung der arianischen Kirchen an Erzbischof Agnellus übergab, eine Hypothese, die vieles für sich hat, aber deren Gültigkeit nicht mehr überprüft werden kann. – Folgend F. Priess (Zeitschr. f. Bauwesen 77 [1927] 91 ff.), haben F. v. Lorentz und nach ihm S. Fuchs vermutet, daß das Bild ursprünglich den greisen Theoderich dargestellt habe (so Fuchs 62 f.): „... an dem Bildnis selbst müssen erhebliche Eingriffe vorgenommen worden sein, von denen in erster Linie die an der linken Schläfe stehengebliebene, weit über das ebenfalls erst bei dieser Gelegenheit hinzugefügte Diadem hinausragende grauweiße Haarmasse Zeugnis ablegt – der Gotenkönig war auf dem Mosaik allem Anschein nach barhäuptig dargestellt und trug vermutlich nur das von Ennodius erwähnte ‚sertum' aus verschiedenen Edelsteinen, zu dem die unterhalb der Haarmassen seitlich herabhängenden Juwelenketten gehört haben dürften." Da der Schnurrbart fehlt, vermutete Fuchs (63) auch hier eine Veränderung des Mosaiks bei der *reconciliatio* durch Agnellus. Eine Untersuchung des Zustandes durch A. Azzaroni veröffentlichte bereits C. Ricci (Tavole 4, Taf. 33), wo das originale Mosaik von der Ergänzung Kibels geschieden war, mit dem Ergebnis, daß z. B. das Diadem, die Fibel und fast das ganze Gewand ergänzt waren. Um endgültige Klarheit über den Zustand zu gewinnen, hat G. Salietti 1951 das Bild nochmals abgelöst und technisch mit folgendem überraschenden Ergebnis untersucht (vgl. Bovini, Note 52 f. m. Abb. 5. 6): die technischen Eigenschaften des Mörtels, auf dem noch Spuren von Synopien festgestellt werden konnten, sowie die Art der Tesseren des Gesichtes, einschließlich des Halses, also aller Fleischpartien sowie der Haare unter dem Diadem gehören der Theoderich-Zeit an, wie der Vergleich mit der Technik der anderen Mosaiken eindeutig erweist (Bd. 1, Abb. 188: weiß gelassene Teile). Der Mörtel unter einem Teil des Diadems, unter den Ohrgehängen mit Umgebung, eines Teils des Grundes links, einschließlich von drei Tesseren des roten Nimbusrandes ist typisch für denjenigen, den die Mosaizisten der Agnellus-Zeit verwendet haben (Bd. 1, Abb. 188: gepunkteter Grund). Alles andere, einschließlich der Brustfibel und der Inschrift, ist Ergänzung von F. Kibel.

Demnach war in der Agnellus-Zeit ein älteres Porträt verändert, also mutmaßlich in ein Bild Justinians umgewandelt worden, womit die Vermutungen von Priess, v. Lorentz und Fuchs bestätigt werden. Bovini (Note 53) hat noch erwogen, ob das Bild ursprünglich nicht einen der Kaiser zur Zeit Theoderichs dargestellt habe, also entweder Anastasius I. (491–518) oder Justin I. (518–527), den Onkel Justi-

nians, die beide erst in hohem Alter gestorben sind und auf die das zweifellos einen alten Mann wiedergebende Bild somit passen könnte. Doch sprechen dagegen folgende Überlegungen: 1. scheint das Bild ursprünglich kein kaiserliches Diadem und keine Ohrgehänge (Pendilien), ein Prärogativ von Augustus und Augusta, besessen zu haben; denn sonst wären beide nicht entweder erneuert (Diadem) oder erst unter Agnellus zugefügt (Pendilien) worden. Da das Gewand ganz erneuert wurde, muß man annehmen, daß die Figur ursprünglich auch nicht die purpurne Kaiser-Chlamys trug, sondern eben eine andere Kleidung. Damit ist für den ursprünglichen Zustand das Bild eines Kaisers mit aller Wahrscheinlichkeit auszuschließen.

Dieselben Argumente sprechen indessen für die Darstellung eines anderen sehr hohen Würdenträgers, und damit für Theoderich. Für eine Vorstellung des ursprünglichen Zustandes jedoch ist mit dem berühmten Medaillon von Senigallia, dem einzigen authentischen Porträt des Königs, wenig anzufangen, wenn auch Fuchs (63) und vor ihm Priess bereits richtig bemerkt haben, daß die Gesichtsbildung in den großen Zügen mit dem Mosaikbilde manche Ähnlichkeit aufweist. Man wird sich wohl das Bild des Gotenkönigs entweder wie jenes Totilas oder Theodahats, wie sie jeweils auf Münzen erscheinen, vorzustellen haben, also entweder in Militärtracht mit Spangenhelm (Fuchs Abb. 54 zeigt eine Münze Totilas im Thermen-Museum in Rom, wo seitlich unter dem Helm das Haar in Büscheln vorsteht, vgl. weiter dazu A. Alföldi, Acta Archaeol. 5 [1934] 134: ‚Scheitelbandhelm', Kraus, Münzen Odovakars und des Ostgotenreiches in Italien [Halle 1928] 138 ff.), oder der König wäre im Krönungsornat gegeben gewesen, mit einem Diadem, aber bezeichnenderweise ohne Ohrgehänge, das sich auch sonst von dem des Kaisers stark unterscheidet, und einem juwelenbesetzten Mantel wie Theodahat auf einer ostgotischen Münze (vgl. Fuchs Abb. 58, Berlin, Münzkabinett, doch ist das Diadem, das Theodahat trägt, vor ihm noch nicht nachweisbar, vgl. zu den Insignien Theoderichs vor allem auch Schmidt, Ostgermanen 376). In beiden Fällen würde sich das Ausbrechen der Teile erklären, als man das gotische Königsporträt in das Kaiserbild umwandelte.

Gestalten zwischen den Fenstern. Die Deutung geht im allgemeinen von der Grundlage aus, daß es sich um alt- oder neutestamentliche Gestalten handelt; die Anzahl, nämlich 32 (es werden aber 34, d. h. zwei weitere verlorene im Osten vermutet, eine Zahl, die man aber gut noch erweitern könnte, da vielleicht die entsprechenden Gestalten auf der Westwand verloren sind), ist folgendermaßen verteilt worden: große und kleine Propheten, Apostel und Evangelisten (Kraus, Geschichte der christl. Kunst 1,434; J. P. Richter, Mosaiken 63), wogegen Morey (Early Christian Art 162) die Autoren und Helden des Alten Testaments, dazu die vier Evangelisten vermutet. Grabar (Martyrium 2, 124 f.) sieht hier Propheten, Patriarchen und Apostel, ihm folgend ebenso Nordström (55). Nach Soper (Art Bull. 20 [1938] 173, auf Grund der Forschungen von A. M. Friend, Art Studies [1927] 129) identifiziert v. Simson (81) die Gestalten mit den vier Patriarchen, vier großen und zwölf kleinen Propheten, zwölf Aposteln, zwei Evangelisten, d. h. denen, die nicht Apostel sind: er versucht die Erklärung liturgisch, indem er auf die Litaneien hinweist, in denen sie erwähnt werden. Unergründlich ist es, wie Gerke (Spätantike 174) wissen will, daß auf der Nordwand die Propheten des Alten Bundes, auf der Südwand Apostel und Evangelisten, also der Neue Bund, dargestellt seien. Ficker (Darstellung der Apostel 123) vermutete ebenfalls die Apostel nicht unter ihnen, sondern einst um Christus in der Apsis dargestellt. Daß das Tragen von Rolle oder Codex kein Merkmal zur Unterscheidung, etwa zwischen Propheten und Aposteln, zu sein braucht, zeigen die Propheten im Mosaik unter den Fenstern im Baptisterium der Kathedrale (Taf. 90. 93): man könnte daher in der Tat die Apostel ausschließen. Stern (538) deutet den Kreis alttestamentlich am umfangreichsten: Vorfahren Christi, sowie die Propheten, welche die christologischen Szenen begleiten, die Parusie und Passion des Herrn ankündigend. In der Tat trifft letztere Hypothese zweifellos das richtige. Doch erscheint eine präzisere Bestimmung der einzelnen dargestellten Gruppen kaum möglich, da entsprechende Inschriften fehlen: so wird die allgemeinere Bezeichnung der Gestalten als Künder Christi oder Zeugen seines Wirkens die gemäßeste sein. Daß unter ihnen die Propheten waren, wird sich aus den noch anzuführenden sonstigen Zeugnissen, vor allem aus den Manuskripten, aus den Malereien von S. Paolo f. l. m. und S. Angelo in Formis ergeben. Denn es scheint so, als seien Reihen von diesen Gestalten integrierender Bestandteil nicht nur der Bildkomposition, sondern auch der illuminierten Codices gewesen. In den codices Rossanensis (A. Muñoz, Codice purpureo, passim) und von Sinope (Grabar, Evangéliaire de Sinope Taf. 1–5) erscheint neben Propheten (Moses, Isaias, Daniel, Habakuk) auch mehrmals David, die sämtlich aber weder Rollen noch Codices halten, während im Rabula-Evangeliar es in der Mehrzahl Propheten sind: die Ikonographie letzterer entspricht weitgehend jener der großen Gestalten in S. Apollinare Nuovo. Jedoch tragen sie keine Codices, sondern Rollen, die einer oder der andere wie in S. Apollinare Nuovo mit beiden Händen geöffnet hält und darin liest (z. B. Florenz, Medicea-Laurenziana Plut. 1,56 fol. 8b [Ezechiel] und 6b). Sicher hat es auch in der

Monumentalmalerei zahlreiche Beispiele gegeben. Schon wird man die Propheten des Baptisteriums der Kathedrale in Mosaik und Stuck zu den Vorläufern zählen (vgl. Taf. 88–93: Untergeschoß; 72–81: Stuck, Fenstergeschoß). Für den ganzen Zusammenhang von besonderem Interesse ist vor allem die Tatsache, daß zwischen den Obergadenfenstern von S. Paolo f. l. m. zu Rom, also an derselben Stelle des Baus, solche Gestalten dargestellt gewesen sind, wie es sich aus den Nachbildungen des 17. Jh. ergibt (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 581 ff. Abb. 218–224; Garber 8. 21. 57 ff.; Waetzoldt 61 und Katalog Nr. 671–714 Abb. 409–452). Nach Garber a. O. zeigen unter ihnen die ersten acht Figuren (Waetzoldt Katalog Nr. 671–678) spätantike Stilmerkmale: in der Tat ist die Haltung jedes Einzelnen leicht mit solcher der Gestalten zwischen den Fenstern in S. Apollinare Nuovo zu vergleichen (etwa Waetzoldt Nr. 971 Abb. 409 m. Taf. 140 ganz links = Taf. 140; Nr. 690 Abb. 428 m. Taf. 101 ganz rechts; Nr. 696 Abb. 434 m. Taf. 103, 2 von links). In den Kopien haben einzelne Figuren eine Namensbeischrift (u. a. Nr. 672 Oseas; Nr. 676 Joel, Nr. 671 Abb. 409 Eleazer); doch handelt es sich dabei wohl nicht um Inschriften-Kopien, so daß es offen bleiben muß, ob diese Namen auf die Zeit Leos d. Gr. zurückgehen. Auch David erscheint unter diesen Gestalten (vgl. Nr. 684 Abb. 422). Grabar (Martyrium 124) hat auf die Zyklen von Patriarchen, Propheten und Aposteln um Christus in der Daurade zu Toulouse (5. Jh.) hingewiesen: darüber befanden sich wie in S. Apollinare Nuovo, Bilder aus der Kindheit und von der Epiphanie des Heilands (vgl. dazu bes. H. Woodruff, Art Bull. 13 [1931] 82 ff.) und weiter darauf, daß um 511 in der Apostelkirche zu Paris Patriarchen, Propheten und Märtyrer dargestellt worden waren. Die Bedeutung solcher Gestalten geht vielleicht am klarsten aus dem an Frühchristliches anklingenden Freskenzyklus von S. Angelo in Formis hervor (vgl. J. Wettstein, Sant-Angelo in Formis [1960] 59 ff. Taf. 13), wo in den Zwickeln der Arkaden, also unter dem neutestamentlichen Zyklus, Propheten und Könige deutlich auf letztere Szenen, also auf die Zukunft, auf das Kommen Christi weisend, dargestellt sind.

Die ikonographische Tradition geht sicherlich weit zurück, darauf weisen die ähnlich gebildeten Gestalten in der Synagoge von Dura Europos (vgl. Kraeling [1956] 232 ff. Taf. 77. 78). Sie kommen aber annähernd gleichzeitig in Rom in der Aureliergruft des Viale Manzoni vor (gute Abb. auch bei Dorigo Abb. 72), so daß die Frage, ob der Typus aus der jüdischen oder heidnischen Kunst übernommen wurde, offen bleiben muß. Denn auch in der jüdischen Kunst ist Vorbild die antike Philosophen- oder Rhetorengestalt, jedoch sicherlich nicht in der häufiger erhaltenen plastischen Version, sondern in der monumentalen Wandmalerei, und der Vergleich mit den Beamtenstatuen des 5. und 6. Jh. aus Kleinasien, mit denen Grabar (L'âge d'or de Justinien 152) die Künder verglich, ist auch stilistisch gänzlich unhaltbar. Dazu gehört auch das Motiv des Haltens der Buchrolle, deren Variationen Th. Birt (passim) unterschieden hat: die Buchrolle in der Linken bezeichnet, daß die Gestalt das Buch gelesen hat (Birt 43), wogegen die geschlossene Buchrolle in der Linken, mit der darauf gelegten Rechten bezeichnet, daß die Rolle nach dem Lesen soeben zusammengerollt ist und die Rechte sie oben zurechtrückt (Birt 99 ff. Abb. 53–58). Sodann die lesenden Künder (Birt 316 ff., bes. 320 Taf. 102 rechts. 103 links. 106 links. 107. 146): „sie lesen wirklich, auch die Schatten, die das wannenartig geschweifte Buchblatt wirft, sind malerisch wiedergegeben; aber was sie lesen, ist kein Buchtext, sondern irgend ein heiliges Schriftwort, das diplomartig in vier Zeilen auf der Fläche verteilt ist." – Für die Codex-Träger vergleiche man Beispiele aus der byzantinischen Miniaturmalerei bei Weitzmann (Byzantinische Buchmalerei 15 Taf. 16 Abb. 84: Markus, Paris Cod. gr. 70; Taf. 4 Abb. 17; Johannes, Cod. Vat. gr. 699 fol. 80^{v}; 56 Taf. 63 Abb. 376–378: Ev. in Baltimore).

Die außerordentliche künstlerische Ausdruckskraft dieser Figuren, als individualisierte Gestalten, ist nur selten erkannt worden, so bei Nordström (55). Wohl ist die Reihe, im ganzen genommen, als ikonographisches Thema den Märtyrerprozessionen bis zu einem gewissen Grade vergleichbar, aber niemals als künstlerische Darstellung; und es trifft nicht zu, was Kömstedt (21) sagt: „Ganz nach der Art der Anrufungen in einer Litanei stehen sie gesondert nebeneinander."

In bezug auf die Modellierung zeigt sich bei den Künder-Gestalten zum ersten Mal in Ravenna die konturierte Falte, die später in den Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in Classe charakteristisch wird: doch haben die Falten, bei dunklem Kontur, hier noch eine grau gefärbte Abstufung; die Schatten sind nicht parallele, breite Schattenstreifen, sondern wie zufällig vom Licht durch die Faltung gebildet. Der Hauptton ist das Weiß des Gewandes, der Schatten Nebenton. Starke Bodenschatten lassen die Gestalten im Raum stehen und nicht nur ‚gegen die Fläche'.

Mosaikfelder mit Nischen und Kreuz zwischen je einer Taube. Nischenmotiv: die Herkunft aus der kaiserlichen Kunst vertritt A. Alföldi (La nouvelle Clio 10 [1950]537 ff.). Die Ikonographie der Tauben bei Sühling (198 ff. 203 Nr. 32; 204 f., wonach vielleicht Symbol der Kreuzigung Christi [?]). Beschreibung der Nischen bei Ricci (Tavole storiche 4,14) danach Bovini (Mosaici 11), der mit Cecchelli (FR. 3. Ser. 23 [74] [1957] 68) den stoffartigen Charakter dieser Mosaiken hervorhebt; phantastisch erscheint

dagegen die von Bovini angeführte Meinung von L. Hautecoeur (Mystique et architecture [1954] 212), wonach die Nischenränder die Ränder von gerafften Vorhängen bildeten, „sans doute pour rappeller les voiles qui cachent le Saint des Saints" – in solchem Falle hätte der Vorhang auch an den Seiten herabhängen müssen. Ihre Funktion als Bekrönung der großen Gestalten zwischen den Fenstern ist allgemein anerkannt; v. Simson (81) erwägt eine besondere symbolische Bedeutung.

CHRISTUS-MOSAIKEN

Maße

Die Maße der Bildfelder variieren nur um weniges, außer bei dem sichtbar schmaleren Mosaik Nr. 1 des Passionszyklus. Beispiele:

Wunderzyklus, Nr. 6, Samariterin am Brunnen: Breite, oben = 1,37 m, unten = 1,38 m; Höhe, l = 1,11 m, r = 1,21 m.

Wunderzyklus, Nr. 8, Pharisäer und Zöllner: Breite, oben = 1,37 m, unten = 1,362 m; Höhe, l = 1,047 m, r = 1,137 m.

Passionszyklus, Nr. 1, Abendmahl: Breite, oben = 1,17 m, unten = 1,185 m; Höhe, l = 1,04 m, r = 1,055 m.

Passionszyklus, Nr. 2, Gethsemane: Breite, oben = 1,34 m, unten = 1,33 m; Höhe, l = 1,02 m, r = 1,02 m.

Passionszyklus, Nr. 7, Verleugnung Petri: Breite = 1,32 m; Höhe = 1,015 m.

Einzelmaße

Christusnimbus, Breite von 0,23 m bis 0,26 m (nur bei Jesus vor Kaiphas = 0,20 m); Köpfe der Jünger, Höhe = 0,12 m bis 0,13 m (0,14 m nur bei dem Jünger des Mosaiks der Blutflüssigen, 0,16 m der des Andreas in der Vermehrung der Brote und Fische).

Die geringeren Maße in den beiden ersten Mosaiken des Passionszyklus, Nr. 1, Abendmahl: Kopf Jesu 0,104 m × 0,082 m; Kopf eines Jüngers rechts, Höhe = 0,08 m. Nr. 2, Gethsemane: Kopf Jesu 0,11 m × 0,087 m.

	„Wunder"-Zyklus	Matth.	Marcus	Lucas	Johannes
1	Wunder von Kana				2,1–11
2	Vermehrung der Brote u. Fische				6,1–13
3	Berufung von Petrus u. Andreas	4,18–20	1,16–20		
4	Heilung von zwei Blinden	9,27–31			
5	Blutflüssiges Weib		5,25–34	8,43–48	
6	Samariterin am Brunnen				4,5–24
7	Auferweckung des Lazarus				11,1–46
8	Pharisäer und Zöllner			18,9–14	
9	Scherflein der Witwe		12,41–44	21,1–4	
10	Scheidung d. Schafe v. d. Böcken	25,31–46			
11	Heilung d. Gichtbrüchigen v. K.			5,17–26	
12	Heilung d. Besessenen		5,1–21	8,26–39	
13	Heilung d. Gichtbrüchigen v. B.				5,1–9

	Passions-Zyklus	Matth.	Marcus	Lucas	Johannes
1	Abendmahl	26,20–25			
2	Gethsemane			22,40–46	
3	Verrat des Judas	26,47–57	14,43–50	22,47–53	Joh. 18,1–2*)
4	Jesus zum Hohen Rat geführt			22,66	
5	Jesus vor Kaiphas	26,57–66			
6	Ankündigung d. Verleugnung Petri	26,31–35	14,27–31	22,31–34	
7	Verleugnung Petri			22,55	18,15–17
8	Reue des Judas	27,3–5			
9	Jesus vor Pilatus	27,11–24			
10	Kreuztragung des Simon	27,32	15,20–21	23,26–33	
11	Frauen am leeren Grabe	28,1–8			
12	Weg nach Emmaus			24,13–29	
13	Ungläubiger Thomas				20,26–29

*) Die Darstellung enthält einige Züge des Johannes-Evangeliums (die Begründung für die Zuschreibung der Textstellen s. jeweils unter dem Kommentar jedes einzelnen Bildes der beiden Zyklen).

Das Verhältnis der Zyklen zum Evangeliums-Text.

Aus den folgenden Aufstellungen geht schon eindeutig hervor, daß die Künstler nicht unmittelbar auf den Evangelien-Text zurückgegriffen haben (was sich weiter bei den Darstellungen einer Reihe von Szenen auf das deutlichste erweisen wird, bes. bei den Szenen der Berufung der Apostel, der Heilung von Kapernaum, der Ansage der Verleugnung, der Erscheinung Christi vor den Jüngern nach der Auferstehung u. a. m.).

Als wichtigstes Ergebnis kann man betrachten, daß eine ganze Reihe der Bilder auf Illustrationen der Ereignisse nach der Version eines bestimmten Evangeliums zurückgehen müssen, also wahrscheinlich ihren Ursprung letztlich nicht in der Monumentalmalerei, sondern in der Miniaturmalerei haben.

Ein rein illustrativer Charakter wurde zuletzt angenommen von K. Wessel (Sieg über den Tod 46–49, weitgehend dem Johannes-Evangelium folgend [!]) sowie von Bovini (Mosaici 64 u. a.; ders. S. 15, sich berufend auf die bekannten Stellen bei Basileios d. Gr., Gregor von Nyssa und bes. Gregor von Tours, hist. Francorum 2, 17, d. h. mit der Geschichte der Frau des Namantius): er vertritt vor allem den früher beliebten Standpunkt, daß die christologischen Zyklen gleichsam eine Bilderbibel seien, besonders geschaffen für diejenigen, die nicht lesen konnten. An anderer Stelle haben wir bereits auf mehrere Züge hingewiesen, die eine solche Interpretation unwahrscheinlich machen (vgl. Bd. 1, 189 f.). In erster Linie schließt das Außerachtlassen der historischen Folge im Zyklus der Wunder und Gleichnisse ein solches unmittelbares Verhältnis zum Neuen Testament aus. Wäre das der Fall, dann müßten die Szenen folgendermaßen angeordnet sein (rechts die Zahlen in der Reihenfolge im Zyklus:

Historische Abfolge	Zyklus
1. Berufung der ersten Jünger	= 3
2. Wunder von Kana	= 1
3. Samariterin	= 6
4. Gichtbrüchiger von Bethesda	= 13
5. Gichtbrüchiger von Kapernaum	= 11
6. Besessener Gadarener	= 12
7. Blutflüssige	= 5
8. Blindenheilung	= 4
9. Speisung der Fünftausend	= 2
10. Lazarus	= 10
11. Pharisäer und Zöllner	= 8
12. Scherflein der Witwe	= 9
13. Scheidung der Schafe und Böcke	= 7

Im Passions-Zyklus ist nur der erste Teil umgestellt:

1. Abendmahl	= 1
2. Ankündigung der Verleugnung	= 6
3. Gethsemane	= 2
4. Verrat des Judas	= 3
5. Verleugnung Petri	= 7
6. Jesus zum Hohen Rat geführt	= 4
7. Jesus vor Kaiphas	= 5
8. Reue des Judas	= 8

Ebenso entsprechen die weiteren Szenen des Zyklus dem Neuen Testament in ihrer Reihenfolge.

Die Umstellung im Passionszyklus betrifft die Aussage der Verleugnung Petri und die Verleugnung selbst sowie die Reue des Judas, die im Zyklus zu dritt das Zentrum bilden, so daß fünf Szenen vorausgehen und fünf folgen, und zwar in folgender Einteilung: 1–2 vor der Passion, 2–4 Passion, 1. Teil, 6–8 Verleugnung und Reue, 9–10 eigentliche Passion, 11–13 Auferstehung und Erscheinung des Auferstandenen.

Daß die Szenenwahl des Wunder-Zyklus, wenigstens zum Teil, in anderen Zyklen vorkam und damit vielleicht auf eine ganz gewisse Tradition zurückgeht, legt die Folge von Christus-Szenen in der Tokalı kilise bei Göreme nahe (vgl. de Jerphanion, La voix des monuments 227 f. Restle 1,X Abb. 88–91), wo die ersten vier Szenen denen in Ravenna entsprechen und nur die Berufung der Jünger (die in der Tokalı kilise vollständig ist, also auch die Zebedaiden und Matthäus umfaßt) und die Brotvermehrung umgestellt sind: also 1. Weinwunder 2. Berufung 3. Brotvermehrung 4. Blindenheilung. Dann werden die nächsten Szenen übersprungen und es folgt sogleich die Auferweckung des Lazarus.

Die Zyklen als solche. Meist ging man vorwiegend von einer liturgischen Deutung aus, zu der St. Beissel (Entstehung der Perikopen des Römischen Meßbuches 5; Geschichte der Evangelienbücher 90) angeregt hatte: demnach wären die Zyklen nach den Perikopen der Evangelien-Verlesung gestaltet worden. Diese These wurde sodann von A. Baumstark dahin präzisiert, daß die Bilder den Perikopen der syrischen Liturgie, und zwar von Gründonnerstag bis zur Ostervesper (Passion) und vom ersten Fastensonntag bis zum Mittwoch der Karwoche (Wunder und Gleichnisse) entsprächen. Diese Hypothese hatte einen entscheidenden Einfluß auf die Forschung, von der sie trotz mancher unausgesprochener Zweifel oft in widerspruchsvollem Zusammenhang mit Vorbehalten aufgenommen wurde (vgl. zuletzt bei Simson 74 f.), als Ausdruck des ‚oikumenischen' Charakters dieser Mosaiken. Es war das Verdienst von Nordström (63–79) die Haltlosigkeit der These Baumstarks vom syrischen Ursprung erwiesen zu haben (daselbst 63 Anm. 6: Kritik der unentschlossenen Stellungnahme der bisherigen Forschung zu den Thesen Baumstarks, wo als wichtigere Äußerungen noch jene von Reil

80 ff. und Wulff, Byz.-Neugriech. Jahrbücher 2 [1921] 370 nachzutragen wären). Vergleiche mit römischen und mailänder Lektionaren kommen zweifellos näher, wenn auch die Bilder den Perikopen nicht wirklich entsprechen. Nordström (72 ff.) hat zwar im Ms. Ambros. Cod. 39 inf. (vgl. Morin, Rev. Bénédictine 20 [1903] 375 ff.), das einer nicht näher bestimmbaren norditalienischen, nicht aber der ravennatischen Kirche angehört haben wird, alle in den Zyklen von S. Apollinare Nuovo erscheinenden Themen als Perikopen wiedergefunden; allein das Wunder der Blindenheilung wird hier an einem Blinden vollführt, anstelle an zweien wie in S. Apollinare Nuovo. Aber auch in diesem Lektionar entspricht die Reihenfolge der Perikopen keineswegs der Reihenfolge der Bilder, vor allem im Zyklus des Wirkens Jesu. So haben also die Untersuchungen Nordströms die These einer liturgischen Abhängigkeit der Mosaiken überhaupt als sehr zweifelhaft erwiesen, denn eine unmittelbare Abhängigkeit von Perikopen würde zuerst voraussetzen, daß deren Reihenfolge auch in den Bildern befolgt worden ist. Simson (79) sieht in ihnen die Darstellung des ‚liturgischen Dramas' überhaupt: Christus und seine Jünger seien Bilder des Priesters und der Gemeinde als die Darsteller im Mysteriendrama. Es handelt sich dagegen viel eher um die Zusammenstellungen von Ereignissen des Lebens Jesu zu Zyklen, die als allgemein bekannt in Ravenna vorausgesetzt werden können und die wahrscheinlich auch in ihrer Mehrzahl als Evangelien-Lesungen im Gottesdienst vorkamen; diese sind aber nicht die unmittelbare Anregung. Möglicherweise war außerdem noch ein Zyklus der Kindheit vorhanden, den Grabar (Martyrium 2, 171. 271) an der Apsiswand vermutet, in Analogie zu dem in S. Maria Maggiore (wo es sich allerdings grundsätzlich anders verhält, denn die Kirche hat natürlich als Marienkirche um die Apsis die Kindheitsszenen) und an jenen an der Chormauer von St. Gallen angebrachten. Vielmehr ist der Sinn der Darstellungen in der Verkündigung des Heils zu suchen. Besonders eindringlich hat Grabar (Martyrium 2, 244) den Charakter der Szenen als Theophanien herausgearbeitet und z. B. auf den syrischen Text hingewiesen, nach Euseb. Theophan. 3, 41 (Gressmann 147: die Wunder hatten ihren eigentlichen Sinn in der Offenbarung der Göttlichkeit des Erlösers; vgl. auch dazu die dafür charakteristischen Zitate aus den Sermones des Petrus Chrysologus, S. 167). – Wenn Nordström (54) betont, daß der Thron im Arianerbaptisterium, der thronende Christus und die thronende Maria dem arianischen Dogma von Jesus dem Menschen zuwider laufen, so müßte diese Tatsache gleichfalls von den beiden christologischen Zyklen gelten: doch ist das ewige Königtum Christi sehr wohl der arianischen Lehre gemäß (vgl. oben S. 146), das auch auf Christus den Wundertäter bezogen werden kann. Doch sind die Zyklen zweifellos im Sinne der orthodoxen Kunst konzipiert (was geschehen konnte, da ihre Ikonographie nicht dem arianischen Dogma widersprach) und daher bei der ‚reconciliatio' erhalten geblieben. Daraus kann man schließen, daß die Künstler nicht Arianer waren, sondern Werkstätten angehörten, die für die katholische Kirche arbeiteten, also nicht der ‚gotischen' Sphäre angehörten – sie können Ravennaten gewesen oder aus dem Osten gekommen sein.

Besondere Sinngebung. Neben der Bedeutung als Perikopen-Illustration ist mehrfach den Mosaiken im Osten, vor allem dem Abendmahl, der Hochzeit von Kana und der Vermehrung der Brote und Fische ein besonderer eucharistischer Sinn zugeschrieben worden (z. B. Lanzoni, FR. Suppl. 2 [1916] 95; Grabar, Martyrium 2, 245 f. 252 f.; Simson 76. 81.; Nordström 59 f.; unsere Stellungnahme vgl. bei den Szenen). Analog zu diesen eucharistisch zu deutenden Mosaiken hat Simson (76 f.) vermutet, daß die drei westlichen Szenen auf jeder Seite, also die Heilungen des Gichtbrüchigen von Bethesda, des besessenen Gadareners und des Gichtbrüchigen von Kapernaum sowie Christus unter den Aposteln, Christi Erscheinung auf dem Wege nach Emmaus und die Frauen am leeren Grabe zur Symbolisierung der Taufe angebracht seien, wohl im Anschluß an Baumstark (Rass. Gregoriana [1910] 43 ff.), der bereits bei den westlichen Mosaiken der Nordwand dasselbe annahm. Simson (78) hat des weiteren eine bewußte Gegenüberstellung der Szenen auf Nord- und Südseite sehen wollen: so z. B. Pilatus – Scherflein der Witwe, Berufung von Petrus und Andreas – Verrat des Judas, Kreuztragung – Scheidung der Schafe und Böcke, wobei kaum eines der Beispiele einleuchtet; wenn er aber den fehlenden Glauben Petri in der Verleugnung dem Glauben Marthas in der Erweckung des Lazarus gegenübergestellt erkennen will, so ist dafür kein Anlaß vorhanden: Nordström (78 Anm. 1) hat mit Recht hervorgehoben, daß die ja häufiger in der Szene dargestellte Martha überhaupt nicht erscheint und damit eine solche Deutung unmöglich ist. Die Passionsbilder bezeichnet Simson (78) richtig als „conceived both as the mystery of redemption und as manifestation and triumph of faith." Gerade der Triumph des Glaubens liegt auch mehrmals auf der gegenüberliegenden Seite als eigentlicher Sinn zugrunde.

Das Fehlen der Kreuzigung im Zyklus ist, wie man es schon längst hervorgehoben hat, keineswegs als zufällig anzusehen. Es ist allerdings zu fragen, ob in einer arianischen Kirche dabei doketische Vorstellungen eine entscheidende Rolle gespielt haben, wie sie etwa bei Reil (81) postuliert werden (auf den Arianis-

mus zurückgeführt auch bei Oakshott, The Mosaics of Rome [1967] 10). Jedenfalls muß noch die Scheu vor einer Darstellung des ‚Ärgernisses', als welches die Kreuzigung bei den Juden angesehen wurde, des ‚Todes in der Schande' hier gewirkt haben (vgl. die wenn auch nicht vollständige, aber immer noch instruktive Übersicht bei Reil, Kreuzigung Christi 1 ff. Quellen, wo vor allem die abendländische Einstellung wichtig ist, z. B. bei Prudentius): der Tod Christi führt zur Auferstehung, auf der das ganze theologische Gewicht liegt: „... beschäftigt wohl das zaubermächtige Kreuzesholz die Phantasie, aber nicht der Gekreuzigte selbst" (Reil, Kreuzigung Christi 9), und in der Tat ist das Kreuz auch in der Kreuztragung ausdrücklich hervorgehoben, auf die ja in S. Apollinare unmittelbar die Frauen am Grabe, d. h. das Bild der Auferstehung folgt. Diese nun ist ebenso nicht unmittelbar dargestellt worden, wie später noch auf den Monza-Ampullen, deren Inschriften aber beweisen, daß mit den Frauen und dem Engel am leeren Grabe die Auferstehung gemeint war (vgl. Grabar, Ampoules de Terre Sainte z. B. 24 f. Monza Nr. 9. 39 Bobbio Nr. 15). Eine theologische Begründung hat die ältere Forschung allgemein angenommen. Doch hat neuerdings eine These Grabars Beifall gefunden, die das Fehlen der Kreuzigung in der frühen Kunst erst in zweiter Linie theologisch begründet (Martyrium 2, 255 f.): während sich die Zyklen der Jugend und der Wunder Jesu auf „souvenirs de l'iconographie pagane des théophanies" hätten stützen können, sei das bei der Passion nicht der Fall gewesen und daraus habe sich die Tatsache ergeben, daß die Kreuzigung erst spät dargestellt worden sei. Als Anlaß dafür wird der palästinensische Reliquien- und Heiligenkult angesehen. Überdies sei eigentliches Thema nicht das Leiden, sondern der Triumph Christi über den Tod gewesen, was wohl zutrifft (dazu bereits vgl. Reil, Kreuzigung Christi 26 f., bes. im Osten). Diese Erklärungen vereinfachen nun das Problem in einer der zentralen theologischen Stellung gemäßen Weise: wenn man die Kreuzigung hätte darstellen wollen, so würde man sicherlich, auch im 3. oder zu Beginn des 4. Jh., d. h. jederzeit, die Mittel dafür gefunden haben. Denn im 3. und 4. Jh. waren die Künstler allgemein, d. h. nicht nur für die christliche Ikonographie, neue Themen zu gestalten fähig, und in der christlichen Ikonographie schuf man Bildvorwürfe, bei denen nur einzelne Elemente, keineswegs der Bildvorwurf selbst aus der paganen oder profanen Ikonographie übernommen werden konnten. Sicher ist aber in jedem Fall, daß lange vor den Mosaiken in S. Apollinare die Kreuzigung, nämlich vor 430, auf einem der Reliefs der Holztüre von S. Sabina zu Rom erscheint (vgl. Wiegand, 19 ff. Taf. 4; die Hypothese von Grondijs, Actes du Ve Congr. Intern. Archéol. chrét. Aix 1954 [1957] 463 ff. mit einer Spätdatierung dieses Reliefs an das Ende des 6. Jh. – aus theologischen Gründen – wird wohl kaum noch angenommen werden). Etwa gleichzeitig dürften die Londoner Passionstafeln sein, deren eine eine ausgeprägte Kreuzigungs-Darstellung zeigt, die nicht den Eindruck eines rezenten ‚Experimentes' macht, sondern es handelt sich um eine ausgewogene, ausgereifte Komposition, die hier sicherlich nicht das erste Mal verwirklicht worden sein wird: die Erfindung kann man mit gutem Recht als älter ansehen. Man wird also die Erfindung der Kreuzigungs-Darstellung noch in das 4. Jh. setzen können, letztlich wohl gleichzeitig mit einer großen Anzahl von Themen christlicher Ikonographie, die alle in nachkonstantinischer Zeit, wie es vor allem die Sarkophagplastik nahelegt, entstanden sein werden. Für eine theologische Begründung oder eine Scheu vor der Darstellung in dem Zyklus, d. h. ein bewußtes Auslassen trotz Vorhandenseins des Darstellungsschemas und damit gegen die These von Grabar, spricht nun gerade die Tatsache, daß annähernd ein Jahrhundert nach der ersten nachweisbaren Kreuzigungs-Darstellung diese in S. Apollinare Nuovo nicht erscheint. Wenn Wessel (RivAC. 36 [1960] 45 f.) äußert, daß eine religiöse Scheu nicht der Grund dafür sein könne, da die Kirche sich nicht gescheut habe, „den Tod ihres Herrn am Kreuz auf Golgatha zu preisen", so ist übersehen, daß es sich dabei um zweierlei, keineswegs immer gleichzeitige Erscheinungen handelt: häufig kamen Themata später als sie theologisch schon eine gewichtige Rolle spielten, zur Darstellung (vgl. dazu vor allem Stuiber 13, sowie unsere Ausführungen B. Z. 61 [1968] 117). Bekanntestes Beispiel ist Christus der König, für den es z. B. im 3. Jh. eine schier unbegrenzte Anzahl der Möglichkeit „pour s'appuyer sur des souvenirs de l'iconographie payenne" gegeben hätte! Was S. Apollinare Nuovo betrifft, so ergibt sich als sicher, daß man die Kreuzigung hätte darstellen *können*, sie aber nicht hat darstellen *wollen*. Deshalb bleibt die Scheu vor der Darstellung des Leidens Jesu noch die einleuchtendste Erklärung (zu den frühesten Kreuzigungsdarstellungen bereits Reil, Kreuzigung Christi 35 ff.; zuletzt zusammengestellt bei Wessel, RivAC. 36 [1960] 46 ff.). Das Bild änderte sich grundlegend in der 2. Hälfte des 6. Jh.

W u r z e l n u n d H e r k u n f t. Die entweder in der Literatur genannten oder wenigen erhaltenen entsprechenden Zyklen sind (ungenügend) behandelt oder beschrieben von Reil (Altchristliche Bildzyklen passim; einiges auch bei Bovini, Mosaici 63 f.). Seit dem Beginn der Diskussion über die Entstehung und Herkunft der christlichen Bilderwelt spielen die christologischen Zyklen von S. Apollinare Nuovo eine besondere Rolle, vor allem als angebliche Zeugen der

verlorenen Denkmäler der palästinensischen Monumentalmalerei, denen in der Entstehungsgeschichte der entscheidende Platz von den russischen Forschern eingeräumt wurde (vgl. vor allem D. V. Ainalov, bes. 224 ff.), was weiter A. Baumstark (B. Z. 20 [1911] 188 ff.) zu begründen versuchte: danach würden sich in S. Apollinare Nuovo die verschiedenen Bildschöpfungen, Apsidenbilder wie Zyklen, von Jerusalem widerspiegeln, zugleich in der historischen Entwicklung des Christustypus (unbärtig-bärtig, vgl. unten S. 160 f.; vgl. des weiteren Wulff, Handbuch 1,438 f.; Byz.-Neugriech. Jahrbücher 2 [1921] 370; Reil 80 f.; sowie Grabar, Martyrium 2,252 f. 270 f.): Szenen wie Gichtbrüchige, Kanawunder, Abendmahl, Frauen am Grabe u. a. m. werden auf Palästina zurückgeführt; Grabar hält es aber für möglich, daß sie in Ravenna verändert worden sind, ganz auf Ainalov fußend. Den Ursprung der Bilder des Passionszyklus vermutet man in den Bildern der Jerusalemer Grabesrotunde, von denen sogar bereits eine Reihe von westlichen Sarkophagen als von der palästinensischen Ikonographie beeinflußt seien (z. B. Martyrium 2,267). – Der östliche Charakter der Ikonographie ist des weiteren von Toesca, Morey, Muratov, Jerphanion u. a. betont worden (vgl. die Zitate bei Bovini, Mosaici 70, zuletzt recht entschieden vertreten von Cecchelli, FR. 23 [74] [1957] 77 ff.). Die Herkunft und unmittelbare Abhängigkeit von der stadtrömischen Bildkunst wurde schon vor allem von F. X. Kraus (Geschichte der christlichen Kunst 1,434 f., gefolgt von Kurth 166; Ricci, Tavole storiche 4,10 f. Anm. 12) vermutet; die Herkunft aus der römischen Katakombenmalerei versuchte, meist ohne eine wirkliche Begründung und einen exakten Vergleich, zu erweisen Mesnard (RivAC. 5 [1928] 316 ff.). Toesca (189) hat dagegen richtig eingewendet, daß Verbindungen mit der Ikonographie der Katakomben keine prova sicura für eine Abhängigkeit von Rom sein könne, da es diese Ikonographie auch im Osten, wo die Werke verloren sind, gegeben habe (wie es sich in der Tat bei einer Reihe von Beispielen zeigen wird). Vor allem hat Simson (71 f.) Folgerungen aus der vermeintlichen römischen Herkunft gezogen, die man schwerlich aufrecht erhalten kann (typisch für den ‚Renaissancecharakter' der Kunst Theoderichs, dessen Bewunderung sich demnach nicht auf die klassische Kunst beschränkt, sondern auch auf die frühe christliche Kunst ausgedehnt habe; Anschluß an die Katakombenkunst, da vielleicht der Beschauer daran erinnert worden sei, daß dort der christliche Glauben seine ersten Zeugen und Theologen gefunden habe, a. O. 72). Ja, Simson glaubt sogar einen bewußten Gegensatz zu einer ‚byzantinischen' Ikonographie und Theologie, wie sie später in S. Vitale oder S. Apollinare in Classe zum Ausdruck komme, erkennen zu können, was nicht der Fall sein dürfte, wie aus der Untersuchung der einzelnen Szenen hervorgeht.

Von der Mehrzahl der Forscher wird ein teilweise westlicher, also gemischter Charakter der Ikonographie nicht in Frage gestellt (so zuletzt Bovini, Mosaici 64); L. Ottolenghi (FR. 3. S. 17 [68] [1955] 39 ff.) versuchte einen oberitalienischen Ursprung der Ikonographie festzustellen, durch Vergleich vor allem mit Elfenbeinen, die häufiger Oberitalien zugeschrieben wurden, wozu sich Bovini (Mosaici 70) und Cecchelli (FR. 3. S. 23 [74] [1957] 80) skeptisch äußerten. Eine wichtige, nie beachtete Hypothese hat Wulff (Byz. Neugr. Jb. 2 [1921] 370) entwickelt: wohl seien die christologischen Szenen in Palästina ausgebildet, aber sodann die älteren und jüngeren Typenreihen des Lebens Jesu in K/pel zusammengefaßt und dort einheitlich stilistisch ausgebildet worden (in stilistischer Fortbildung der antiochenischen Mosaikkunst), ohne daß ihr ikonographisches Sondergepräge ganz verwischt wurde; Theoderich d. Gr. hätte demnach die Mosaizisten aus Byzanz berufen. Eine K/pler Komponente hat de Jerphanion (La voix des monuments 90 f.) für den Wunderzyklus erwogen, während er den Passionszyklus antiochenischen Künstlern zuwies. Ein neues Licht auf das Problem warf Grabar (Ampoules de Terre Sainte 45 ff.), indem er von der alten von Smirnov und Ainalov begründeten Hypothese, die Bilder der Monza-Ampullen gäben vorwiegend Bilder der heiligen Stätten wieder, abrückte, denn die Ampullen ständen einer ganzen Gruppe von Medaillen und Silberarbeiten nahe, die durch Forschungen vor allem von M. C. Ross (DOP. 11 [1957] 247 f.) und E. Cruikshank (DOP. 11 [1957] 239 ff.) sicher dem Kreise von K/pel zugewiesen werden könnten. Andererseits haben sie nichts gemeinsam mit den in Palästina bisher tatsächlich aufgedeckten Mosaiken. In der Tat muß die Verwandtschaft einiger ravennatischer Darstellungen mit jenen der Ampullen nicht unbedingt auf Palästina weisen, sondern könnte sich einfacher durch gemeinsame hauptstädtische Vorbilder erklären lassen; damit würden sich manche Vermutungen Wulffs, d. h. vor allem in ihrem K/pel betreffenden Ergebnis, vielleicht bestätigen. In diesem Zusammenhang sind weiterhin Forschungsergebnisse von E. Kitzinger (DOP. 14 [1960] bes. 36 ff.) von Wichtigkeit: die Szene der Blindenheilung auf einem Relief-Fragment in Dumbarton Oaks, das sich als der theodosianischen Renaissance angehörig erweist, zeigt eine ganze neue Auffassung von Christus dem Wundertäter gegenüber der älteren Kunst, z. B. der Katakomben und der Sarkophage. Es erscheint der in der höfischen Kunst K/pels der theodosianischen Zeit geprägte Typus des himmlischen, jugendlichen Herrschers, der für die Zukunft verbindlich wird. Die Szene der Blindenheilung wird damit gleichsam zum

Vorgänger des (vereinfachten) Mosaiks von S. Apollinare Nuovo, und es zeichnet sich abermals eine Verbindung mit der vorausgehenden Kunst K/pels ab, gerade bei einer Szene, bei welcher man früher, nur auf der Oberfläche tastend, besonders enge Beziehungen mit der Katakombenkunst annehmen zu können glaubte. In dem höfisch-imperialen Charakter, der den Mosaiken eigen ist, unterscheiden sie sich grundsätzlich von den stadtrömischen, zum Vergleich von der älteren Forschung (vor allem von Mesnard a. O.) herangezogenen Denkmälern.

Einer gänzlich anderen Tradition gehören die Miniaturen eines sicher westlichen Werkes wie des häufig zum Vergleich mit den Mosaiken von S. Apollinare irrtümlich herangezogenen Evangeliars des hl. Augustin in Cambridge an (MS. 286, fol. 125. 129); es entstammt nicht bereits dem 6. Jh., wie F. Wormald (Miniatures in the Gospels of St. Augustine [1954] 13 ff.) will, sondern dürfte auf Vorbilder dieser Zeit zurückgehen (H. Swarzenski, Journ. Walters Art Gallery 1 [1938] 67. 69), die in Italien entstanden: wohl erscheint Jesus, begleitet von einem Jünger als dem Zeugen, mit Kreuznimbus und purpurnem Pallium, doch sind die Bildvorwürfe im ganzen wesentlich verschieden von den ravennatischen, so daß alle bei den sieben im Evangeliar und in S. Apollinare Nuovo gleichen Themata nur sehr wenig Gemeinsames haben (vgl. Wormald a. O. 1 ff. Taf. 1–9).

Die Art der Vorbilder. Daß möglicherweise die ikonographischen Schemata durch Werke der sogenannten Kleinkunst, wie Elfenbeine, vor allem aber durch die illuminierten Evangelienhandschriften, übertragen und verbreitet wurden, ist eine schon seit langem erörterte und gelegentlich auch näher untersuchte Frage, leider jedoch nicht im Falle der ravennatischen Christusmosaiken, wo die Frage wohl zuletzt von Ottolenghi (2, 32 ff.) oder Bovini (Mosaici 63 ff.) gestellt ist, aber nicht beantwortet wurde: weder die Miniaturen des Rabula-Codex noch das Mailänder Diptychon, noch Codex Rossanensis oder Sinopensis, die beide nur fragmentarisch erhalten sind, lassen weitere Schlüsse zu als den Vergleich mit der einen oder der anderen Szene. Wenn z. B. Bovini (Mosaici 63) die Miniaturen des Rabula-Codex der Laurenziana (Plut. 1,56) zum Vergleich heranzieht, muß betont werden, in welchem Maße diese in ihrer großen Mehrzahl von den Mosaiken in S. Apollinare Nuovo verschieden sind, vgl. besonders fol. 13a (Frauen am Grabe), 12b (Pilatus), 5b (Blutflüssige), 5a (Hochzeit zu Kana); Ähnlichkeiten bestehen allein im Bilde der Samariterin am Brunnen. Eine Reihe von Elfenbeinen, die von manchen Forschern (wie Ottolenghi 2, 39 ff.) als norditalienisch angesehen werden, können keinesfalls zum unmittelbaren Vergleich herangezogen werden und damit näher mit den Mosaiken in Zusammenhang stehen (vgl. den Kommentar zu den einzelnen Szenen). Für das Problem einer Abhängigkeit von den Evangelien-Illustrationen ist entscheidend, daß uns nur eine verschwindend kleine Anzahl im Vergleich zu den einstmals vorhandenen erhalten blieb; zu dieser Frage teilte mir K. Weitzmann unter dem 12. 6. 1960 folgendes mit: „Ich habe immer geglaubt, daß ein Zyklus wie der des Codex Rossanensis kein *typischer* Evangelienzyklus ist, sondern ein reduzierter liturgischer Zyklus und daß narrative Evangelienzyklen dieser Zeit äußerst umfangreich gewesen sein müssen. Man kann den Schluß ziehen, daß der Pariser Gregor 510, sicher eine frühe Evangelienhandschrift kopiert, wobei es nicht auf die Anzahl der kopierten Miniaturen ankommt, sondern mit welcher Dichtigkeit eine einzelne Episode illustriert wird. Mit derartigen Überlegungen kommt man für den Pariser Gregor auf eine Vorlage, die sicher sehr reich gewesen sein muß, wie die Evangelienhandschrift Paris gr. 74 oder die noch reichere Florenz, Plut. VI, 23." Eine besondere Rolle der Verbreitung z. B. K/pler Ikonographie wäre auch den in K/pel geprägten Medaillons zuzuweisen (vgl. Ross, DOP. 11 [1957] 247 ff.; vgl. dazu die soeben behandelte Frage der Monza-Ampullen, S. 158).

Eine Reihe von Kompositionen hat man als Erfindungen für Apsisbilder angesehen (u. a. das Brotwunder, die Scheidung von Schafen und Böcken, Gethsemane, das Thomaswunder): sie sind zentralsymmetrische Kompositionen, die aber auch aus der Buchillustration stammen könnten, wie z. B. die Vergleiche beim Brot- und Fischwunder auf die Buchmalerei weisen. Dennoch können solche Apsisbilder, ob sie nun in Palästina oder anderswo entstanden wären, eine Rolle gespielt haben. Daß ein Christus-Zyklus zu Beginn des 6. Jh. durch die Kunst K/pels geprägt oder beeinflußt worden ist, läßt sich wohl vermuten und ist sogar auf Grund gewisser Parallelen, wie sie sich in der Ikonographie mancher Medaillons und der späteren byzantinischen Buchmalerei finden, wahrscheinlich. Solche Einwirkungen könnten auch in Ravenna selbst in der ravennatischen Buchmalerei oder Kleinkunst, die ja in der westlichen Hauptstadt Skriptorien beziehungsweise Werkstätten besessen haben müssen, verarbeitet und der Mosaikkunst vermittelt worden sein.

Daß die Ikonographie vieler Szenen beider Zyklen mit der von illuminierten Handschriften zusammenhängt, steht außer Frage. Aber Verbindungen ergeben sich, wie wir eben schon andeuteten und wie es sich bei den verschiedenen Szenen noch näher zeigen wird, auch zur anderen Malerei und zur Plastik. So spricht manches gegen einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Miniaturmalerei. Leider ist in der frühchristlichen Malerei die Folge ikonographischer Traditionen

nirgends mehr zu verfolgen, so daß daraus keine Schlüsse für die ravennatischen Zyklen gezogen werden können. Allein bei den Sarkophagen ist ein guter Teil der ikonographischen Tradition christologischer Szenen durch das 4. Jh., bis in das beginnende 5. hinein, übersehbar. Hier wurde bei der Mehrzahl der Beispiele die Ikonographie kaum verändert weitergegeben oder durch Variationen verändert, deren Entwicklung an den Sarkophagen großenteils überschaubar ist; das alles scheint ohne besondere Einwirkungen aus anderen Kreisen vor sich gegangen zu sein (wir sehen hier von den Kompositionen der Maiestas, der Traditio legis, der Lehrszenen und ähnlichen ab, die wahrscheinlich aus der Monumentalmalerei übernommen sind). Aber es bleibt die Frage, ob man von der Sarkophagplastik auf die Monumentalmalerei weiterschließen darf: es ist jedoch eine einleuchtende Hypothese, daß nicht Handschriften in S. Apollinare die unmittelbaren Quellen waren (eine gemeinsame Wurzel konnte weit zurückliegen), sondern vorausgehende monumentale Zyklen in Fresko oder Mosaik, in welchen Kunstarten sich wahrscheinlich eine eigene ikonographische Tradition herausgebildet hatte, was die gelegentliche Übernahme von Motiven und Bildvorwürfen, etwa aus der Miniaturmalerei oder Reliefplastik verschiedener Art, keineswegs ausschließt. Schließlich besteht die große Wahrscheinlichkeit, daß für beide Zyklen in S. Apollinare Nuovo bereits Vorbilder in Ravenna vorhanden gewesen sind.

Die Darstellung Christi. Der königliche Charakter Jesu ist zuerst von Grabar (L'Empereur 189 ff.), sodann von Kollwitz (Mosaiken 17; RAC. 3, 15 ff.) schärfer herausgearbeitet worden. Daß dieser Typus in K/pel innerhalb der kaiserlichen Kunst in einer klassizistischen künstlerischen Strömung während der Zeit Theodosius' I. geschaffen worden ist, hat soeben meisterlich E. Kitzinger (vgl. S. 158) dargelegt; er geht nicht auf die palästinensische Kunst zurück. Die Tracht wird genauer beschrieben von Visser (Die Entwicklung des Christusbildes [1934] 114). – Der Kreuznimbus (vgl. Weigand, BZ. 30 [1929–30] 590–3) erscheint, als ein ursprünglich kaiserliches Attribut, für Christus wohl zuerst auf dem Berliner Christus-Relief (Kollwitz, Oströmische Plastik Taf. 50; RAC. 3, 20).

Neben der Purpurkleidung und dem Nimbus wird die Gestalt Jesu aber auch durch Haltung und Ausdruck hervorgehoben und hierin wiederum angeglichen an das spätantike Kaiserbild: Jesus kommuniziert meist nicht mit den beistehenden Personen, ist unnahbar, hochaufgerichtet, erhaben, und sein Blick geht in die Ferne, besonders charakteristisch in der Brotvermehrung, vor allem jedoch in der Erscheinung vor den Jüngern und dem ungläubigen Thomas; weiter bei der Blindenheilung, der Erweckung des Lazarus, den Scherflein der Witwe, der Gefangennahme, dem Weg zum Hohen Rat, vor Kaiphas und Pilatus, bei der Kreuztragung. Viel seltener richtet Jesus den Blick auf eine Person oder einen Gegenstand (Blutflüssige, Abendmahl, Ankündigung der Verleugnung Petri, Weg nach Emmaus). Er steht außerdem nicht inmitten, sondern vor den ihn umgebenden Personen und Personengruppen. Zur Entwicklung dieses kaiserlichen Christustypus in theodosianischer Zeit, bes. Kitzinger (DOP. 14 [1960] 37), der sich in S. Apollinare nur durch die auf die Schulter herabfallenden Locken unterscheidet.

Der Sprechgestus, Christus eigen (vgl. Kollwitz. RAC. 3, 20); dazu vor allem Dölger (*IXΘYΣ* 5, 547 Anm. 28), der die genaue Beschreibung des Sprechgestus bei Apul. Metam. 2, 21 (42,10–14 Helm) zitiert: „*Ac sic aggeratis in cumulum stragulis et effultus in cubitum suberectusque in torum porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminens* [porrigens] et *infesto pollice clementer subrigens infit Thelyphron.*"

Kopftypus. Den besten Überblick über die frühchristlichen Beispiele der Kopftypen Christi gibt immer noch J. Sauer (Strena Buliciana [1924] 303 ff.). Der Sinn der Darstellung eines unbärtigen Christus der Wunder, der hier ja langhaarig, im Gegensatz zu dem älteren kurzhaarigen Typus ist (vgl. zuletzt Kitzinger, DOP. 14 [1960] 37) und eines bärtigen der Passion, Unterschiede, die immer wieder ebenso erscheinen, z. B. auf der Holztür von S. Sabina zu Rom (vgl. Wiegand passim) oder dem Rabula-Evangeliar (vgl. dazu Toesca 1, 233 Anm. 52), ist auf die verschiedenste Weise erklärt worden: ursprünglich erklärte man sich diese ikonographischen Unterschiede durch die Tätigkeit verschiedener Künstler für jeden der Zyklen (vgl. de Montault, Rev. art chrét. 39 [1896] 465; ebenso de Jerphanion, Nouv. rev. théol. [1938] 272). – Reil (80 f.) schloß auf eine verschiedene Entstehungszeit, dagegen als natürliche Altersunterschiede angesehen von Kondakov (Hist. de l'art byzantin 1, 125; vgl. zum ganzen Dölger, *IXΘYΣ* 5,580 f. m. Anm. 13). Symbolische Bedeutung überhaupt bei Simson (73 bes. Anm. 20); Bart als Ausdruck der Verlassenheit (Ricci, Tavole 4, 31 ff.); Bart als Ausdruck der Göttlichkeit (Le Blant, Étude sur les sarcophages d'Arles [1878] 19); dagegen ist bei Messini (FR. 32 [1927] 71; Cecchelli, FR. 3. S. 23 [74] [1957] 74; Bovini, Mosaici 67) der unbärtige Christus der Idealtyp des apollinischen Gottes, der in den Wundern und im Jüngsten Gericht erscheine, während der gealterte und bärtige Christus die menschliche, der Passion unterworfene Natur zeige. – Wiederum hat Morey (zuletzt Early Christian Art 162 f.) diese These als in

verschiedenen Regionen der Oikumene entsprungen angesehen: der kurzhaarige Christus sei stadtrömisch, der mit auf die Schulter herabfallenden Locken kleinasiatisch, der bärtige syrisch; hingegen Strzygowski (vor allem in v. Berchem-Strzygowski, Amida [1910] 132 f. 209) hielt Mesopotamien für das Ursprungsgebiet des bärtigen Christus; Baumstark (B. Z. 20 [1911] 194 f.) sah in den beiden Typen bereits eine wenn auch auf Palästina beschränkte, historische Entwicklung des Christusbildes, indem der bartlose Typus der hellenistische ältere, der bärtige der Passion erst im 5. Jh. entstanden sei. Grabar (Martyrium 2,270 f.) hält den bärtigen Typus für palästinensisch, J. Sauer (Strena Buliciana [1924] 327 f.) sieht im bärtigen Christus der Passion eine Angleichung an den thronenden Pantokrator der großen Friese darunter und lehnt eine palästinensische Herkunft ab.

Da keiner dieser Erklärungs-Vorschläge wirklich aufgeht, versuchte zuletzt andere Lösungen Kollwitz (RAC. 3,1 ff.), z. T. an die wegweisenden Gedanken von Sauer (Strena Buliciana [1924] 303 ff.) anknüpfend; die verschiedenen Kopf- oder Gesichtstypen seien Ausdruck verschiedener, sich unabhängig voneinander entwickelnder Christusvorstellungen, die wohl z. T. nacheinander entstanden, aber sodann zusammen angewandt wurden, da sich ein bestimmter Typus, d. h. der bärtige oder unbärtige, gelockte oder nichtgelockte, mit dem Thema verbunden hatte. Typisch für den Wundertäter ist so das in den Nacken herabfallende Lockenhaar, für die Passion jedoch seit dem 5. Jh. (erstes Beispiel: Holztür von S. Sabina) der bärtige Christus. Mit Recht betont Kollwitz (a. O. 23), daß Christus als Wundertäter auch dort jugendlich bleibt, wo er in der zyklisch dargestellten Passion nach jüngerer Manier bärtig ist: „Der Typ des Wundertäters und auch der einzelnen Wunderszenen liegt zu fest, als daß man hieran noch ändern möchte." Man habe also im Laufe der Entwicklung mit gewissen Themen gewisse Christustypen konstant verbunden.

Dagegen versuchte Grabar eine Erklärung durch die Christusbilder auf Münzen der Ikonoklastenzeit (vgl. Iconoclasme byzantin 40 f.): der bärtige Christus sei der König der Könige, der Pantokrator wie in Apc. 17,14 oder 19,16; doch ist es nicht der Pantokrator selbst, sondern der Logos, sein Abgesandter. Dieser ist nun das Ebenbild Gottes (etwa 2. Kor. 4,4) und nimmt deshalb die Züge des Vaters an. Dagegen erscheint der jugendliche Typus auf Münzen, wo der Kaiser den Globus des Friedens in der Hand hat, was zu Is. 9,5 f. führt, wonach Gott seinen Sohn den Friedensfürsten schickt. Der junge Christus vertritt, von Apc. 17,14 ausgehend, nicht nur die Allmacht des Herrn, sondern hat auch die Eigenschaft des für das Heil der Welt gebrachten Opfers, d. h. für den universellen Frieden; er ist also der Erlöser, Christus Emmanuel, der an das Lamm angeglichen ist. Ob solche Vorstellungen jedoch einige Jahrhunderte vorher, als die Typen wahrscheinlich nacheinander geprägt worden sind, eine Rolle spielten und man daher auf ihrer Grundlage beide Typen bei ihrer Prägung, sodann bei ihrer Verwendung und schließlich bei ihrer Betrachtung so scharf und klar unterschied, möchten wir offen lassen. Schließlich ist zu erwähnen der Vorschlag von Stern (537 f.), wonach sich der bartlose Typus vom Christusknaben aus, der bärtige vom *rex gloriae* her entwickelt habe: „N'aurait-on-pas voulu montrer dans l'un le Seigneur avant l'épreuve final, dans le second celui qui, par les souffrances de la Passion, a réalisé la plénitude de ses deux natures?".

Jünger als ständiger Begleiter Jesu. Ein Jünger allein ist z.B. Begleiter auf den Szenen des Mailänder Diptychons (vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten 61 Nr. 119 Taf. 37, bessere Abbildungen bei Delbrück, Antike Denkmäler 4 [1931] Taf. 5. 6 sowie Volbach-Hirmer Taf. 101); sonst nur gelegentlich nachweisbar, z. B. in der Miniatur des Sinopensis Fol. 30vo (Grabar, L'évangiliaire de Sinope Taf. 5; Omont Taf. B unten). Er steht für alle Jünger des Apostelkollegiums, so zuerst bei Ficker (Darstellung der Apostel 122: „... Vertreter des Apostelkollegiums und nimmt thätigen Anteil an der Handlung, wie er andererseits als Abschluß für die Aktion und zum Ausklingen der Haupthandlung verwendet wird."), aber in einem ganz allgemeinen Sinne; kaum dürfte der Grund sein, daß Jesus nicht isoliert wirkte, sondern in Gegenwart seiner Nachfolger, wie es von de Montault (Rev. art. chrét. [1896] 440, danach Bovini, Mosaici 65) gedeutet wurde; vielmehr handelt es sich vor allem um den stets anwesenden Zeugen der Theophanie, worauf vor allem Grabar (Martyrium 2,150) hinwies: deshalb ist der Jünger auch dann zugegen, wenn der Evangelien-Text keine Jünger erwähnt, was z. B. bereits bei der Taufdarstellung eines Arleser Sarkophags der 2. Hälfte des 4. Jh. vorkommt, denn der rechts dargestellte Rollenträger kann nur ein Jünger und demnach ein Zeuge sein (vgl. Benoit 53 Nr. 58 Taf. 24,3). Als Zeuge vollführt der Jünger einen der Akklamation verwandten Gestus oder häufiger hebt er seine Rechte, die innere Handfläche dem Beschauer weisend (vgl. Grabar, Martyrium 2,150. 153; nicht einleuchtend als Geste des Erstaunens gedeutet bei Bovini, Mosaici 65).

Wunder-Zyklus

1. WEINWUNDER ZU KANA

Ciampini, Vetera monimenta 2 (Roma 1699) Taf. 27 (ursprünglicher Zustand hier Abb. 120). – Ricci, Rassegna d'Arte 1 (1901) 19 f.; Emporium 15 (1902) 277 ff.; Tavole storiche 4,17 ff. Abb. 2.3. – Bovini, FR. 3. S. 2 (1950) 20 ff. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 12 ff. – Bovini, Catalogo Mostra (1957) 23 ff.; Mosaici 17. 21 ff. – Das Wunder allein bei Joh. 2,1–11 erzählt, wo dem Wunder die Berufung der ersten Jünger vorausgeht (Joh. 1,35–51).

Das Bild wurde in eine Brotvermehrung erst durch die Restaurierung von F. Kibel umgebildet (1852), was zuerst C. Ricci wieder erkannt hat; der ursprüngliche Zustand geht in den Hauptzügen zuverlässig aus Ciampinis Stich hervor (vgl. Ricci, Bovini), so daß der ikonographische Vorwurf mit den anderen erhaltenen Darstellungen verglichen werden kann (hier Abb. 120).

Das Wunder ist häufig auf Sarkophagen, in der Malerei und Kleinkunst dargestellt worden (vgl. bei Smith 85 ff. u. Taf. 5; Übersicht über Beispiele m. Lit.); auch zusammen mit der Brot- und Fischvermehrung (vgl. S. 163).

Wegen des Vorkommens der Szene auf stadtrömischen Sarkophagen hat man das ravennatische Mosaik als von der römischen Ikonographie abhängig angesehen. Ottolenghi sieht die nächste Parallele auf dem Diptychon Andrews (vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten 100 Nr. 233 Taf. 63 sowie J. Beckwith Taf. 2), wo anstelle des Apostels die Mutter Jesu erscheint, Christus die Virga hält und keinen Nimbus hat. Die Darstellung geht also sicher auf eine andere Variante des Bildschemas zurück, die frühchristlich sein wird, aber in karolingischer Zeit umgebildet wurde (zur Datierung des Diptychons zuletzt Wessel, B. Z. 50 [1957] 99 ff., wonach Beckwith, bes. 36 f. nochmals eine frühchristliche Entstehung zu erweisen versucht hat). Das Bildschema findet sich dagegen fast genau wieder auf dem Revers eines Goldmedaillons der Sammlung Gans, aus Ägypten, in den Berliner Museen (vgl. Amtl. Ber. 35 [1913] Nr. 3, 96 ff. Abb. 47; Smith 90 Abb. 76, der richtig die enge Verwandtschaft dieser Darstellung mit jener des Maximiansthrones erkannt hat): die beiden Unterschiede sind lediglich, daß der Jünger mit der Linken akklamiert und sechs Amphoren, wie im Johannes-Evangelium erwähnt, vorhanden sind; Christus bewirkt das Wunder mit dem Stabkreuz, während er in Ravenna wohl die Virga in der Rechten hatte; der Diener hat die Amphora auf der linken Schulter, sonst auf der rechten (vgl. dazu die für eine Lokalisierung nicht aufrecht zu erhaltenden Folgerungen bei H. H. Arnason, Art Bull. 20 [1938] 206–7 m. Lit. und den meisten Vergleichsbeispielen). Das Medaillon der Sammlung Gans ist ein wichtiges Beispiel für die häufigere Erscheinung, daß ein allgemein als westlich angesprochenes Bildschema sehr ähnlich für den Osten zu belegen ist: die griechische Inschrift sichert die östliche Entstehung, die noch näher bestimmt werden müßte; es könnte in K/pel gefertigt sein, analog dem in K/pel geprägten Medaillon von Dumbarton Oaks, das in Cypern gefunden wurde (vgl. M. Ross, DOP. 11 [1957] 247 ff. Abb. 1–3), mit dem es Volbach (in Volbach-Hirmer 37) als verwandt vergleicht; sicher sind die Kopftypen der durch einen Stempel Justins II. als konstantinopolitanisch erwiesenen Silberplatte von Stûma (vgl. S. 174: Abendmahl) verwandt. Grundsätzlicher Unterschied gegenüber dieser im Osten nachgewiesenen Variante wäre nur die (wahrscheinliche) Virga in Ravenna, gegenüber dem gesicherten Stabkreuz im Medaillon, während andere bekannte westliche Varianten viel stärker von S. Apollinare Nuovo variieren, wenn sie auch damit die Virga gemeinsam haben. Das Berliner Medaillon hat aber seine besondere Bedeutung durch die Bildumschrift, die das eigentliche Bildthema enthält, d. h. sie bildet den titulus des Bildes (vgl. auch die Umschriften der Monza-Ampullen mit dem leeren Grab und dem Thomas-Wunder, S. 178.180) *πρῶτα συμίων* ist gleich *πρῶτα σημείων* entsprechend Joh. 2,11: *ταῦτα ἐποίησεν ἀρχὴν τῶν σημείων ὁ Ἰησοῦς ἐν Κανᾶ τῆς Γαλιλαίας καὶ ἐφανέρωσεν τὴν δόξαν αὐτοῦ, καὶ ἐπίστευσαν εἰς αὐτὸν οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ.*

Für das Verständnis des Werdens der christlichen Ikonographie ist wichtig, daß z. B. die parallele Darstellung auf der Maximianskathedra, die zwar bei ähnlicher Anordnung der Figuren gegenüber S. Apollinare seitenverkehrt und in den künstlerischen Details sehr verschieden ist, nur einen Teil der Illustrierung des ganzen Wunders bietet, denn eine verloren gegangene Tafel zeigte das Hochzeitsmahl (vgl. Dölger, *ΙΧΘΥΣ* 5,605), dessen Verbildlichung später sodann in den mittelbyzantinischen Mosaiken beliebt wird. Noch das Ms. Leningrad, Öffentl. Bibliothek gr. Cod. 21, zeigt sogar die drei getrennten Szenen, unter denen eine das Mahl am Sigma, eine weitere das Wunder der Wandlung allein darstellt (vgl. Morey, Early Christian Art Abb. 122).

2. VERMEHRUNG DER BROTE UND FISCHE

Ricci, Tavole storiche 4,23. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 16 ff. – Bovini, Mosaici 24 ff. – Nordström 58 ff. – Millet, Recherches 2,646 f. – Wilpert, Mosaiken und Malereien Taf. 98. – Boeckler 17–20 (m. Beispielen). – Matth. 14,13–24. Marc. 6,41 – 44. Luk. 9,10–17. Joh. 6,1–15. Als Textunterlage für das Mosaik paßt am besten die letzte Stelle: Christus sieht nicht zum Himmel auf, und unter den

Aposteln wird Andreas genannt als derjenige, der Brote und Fische nachweist, während die Synoptiker keinen Jünger namentlich nennen.

Ottolenghi 17 f. hat richtig erkannt, daß das ikonographische Schema nicht von dem der konstantinischen Sarkophage herzuleiten ist, da dort vor den Jüngern Brotkörbe stehen, z. B. auf dem Sarkophag Lat. 161 (Wilpert, Sarcofagi 127,1 = Repertorium 1, Nr. 6 Taf. 2), allerdings auch schon mit nur vier Jüngern. In Rom erscheint die Darstellung ohne Brotkörbe erst in spätkonstantinischer Zeit, z. B. auf dem Brüdersarkophag im Lateran Nr. 55 (Wilpert, Sarcofagi Taf. 91 = Repertorium 1, Nr. 45 Taf. 15: mit drei Jüngern). Ähnlich ist das Bild der Maximianskathedra (vgl. Cecchelli, Cattedra Taf. 29; Morath, Bilderanhang 13), da auch hier Jesus zwischen vier Jüngern steht.

Die Veränderung der Komposition gegenüber S. Apollinare Nuovo ist hauptsächlich durch das Hochformat bedingt, wodurch zwei der Jünger nach hinten gerückt werden, die nun beide akklamieren, während die vorderen Körbe mit Brot und Fisch halten. Es kommt daher nicht zur souveränen Haltung Christi, die seiner Gestalt fast die Umrisse des Gekreuzigten gibt. Wir übergehen hier die Unterschiede der Details.

Warum die Brotkörbe nicht dargestellt sind, ergibt sich daraus, daß die Speisung der Fünftausend eine besondere, daneben anzuordnende Tafel einnimmt; ähnlich wie bei dem Kanawunder konnte jede einzelne Phase durch je ein besonderes Bild dargestellt werden.

So wird es deutlich, daß es sich um die Teilung in zwei Szenen von ursprünglich einem Bilde handelt, wie es sich in den Evangelienillustrationen findet: vgl. Cod. Sinopensis, Paris Bibl. Nat. Suppl. Grec. 1286, fol. 15. (Omont Taf. A unten. Grabar, L'Évangéliaire de Sinope 13 Taf. 3). Die Brotkörbe und die Speisung finden sich seitlich. Jesus und die Jünger sind im Schema wie in S. Apollinare Nuovo und der Maximianskathedra dargestellt; der Unterschied besteht allein in der Darstellung von nur zwei statt vier Jüngern. Noch deutlicher wird die gemeinsame Grundlage bei der Pariser Gregorhandschrift, Par. grec. 510, fol. 165 (Omont Taf. 35), wo der rechte Apostel die Fische in den bedeckten Händen hält; hier bildet Jesus mit den Aposteln die Mittelgruppe zwischen den zu Speisenden, die in kompakten Gruppen gelagert sind und über denen die Brotkörbe erscheinen.

Für das vollständigere Vorbild können des weiteren einige abendländische frühmittelalterliche bis ottonische Handschriften einen Anhalt geben (z. B. ottonisches Evangeliar in Aachen, Abb. bei Boeckler Abb. 33; Evangeliar Ottos III., München Cod. lat. 4453; vgl. Leidinger 1 Taf. 28): oben ist die Segnung und Austeilung dargestellt, sehr ähnlich wie in S. Apollinare Nuovo, allerdings nur mit zwei Aposteln auf ersterer, mit sechs Aposteln auf der zweiten Miniatur: in beiden jedoch küßt je ein Apostel die segnenden Hände Jesu; darunter die Brotkörbe und die Speisung: in S. Apollinare Nuovo ist nur der obere Teil einer solchen Komposition verwendet. Denn zweifellos geht das Bild in S. Apollinare Nuovo aus einer solchen vollständigeren Darstellung hervor, als Abkürzung, ein Vorgang, der vielleicht nicht unmittelbar mit einem Vorbild der Miniaturmalerei geschah, sondern bereits anderwärts in der Monumentalmalerei vor sich gegangen sein kann. Demnach handelt es sich wieder um eine Szene, die in der Ausbildung sowohl im Osten wie im Westen nachzuweisen ist; eine sicher ‚römische' Wurzel besteht daher nicht, wie es behauptet wurde. Ihm (122) erwägt, die Komposition sei auch in der Apsis der Brotvermehrungskirche denkbar, ohne eine wirkliche Abhängigkeit davon zu vertreten. Nach Nordström (59) sind auch die gleich einem Kreuz ausgestreckten Arme darauf zu deuten, d. h. als das im Meßopfer in unblutiger Form wiederholte Kreuzesleiden. Nordström (60) will daher auch irrtümlich die Fische auf dem Abendmahltisch in der Szene der gegenüberliegenden Wand eucharistisch deuten (vgl. dazu S. 173).

Die eucharistische Deutung der Brotvermehrung führte häufig zur Zusammenstellung mit dem Kanawunder (vgl. Grabar, Martyrium 2,148. 245, mit Beispielen), was bereits in der Katakombenmalerei nachgewiesen werden kann (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 796 f.). – Zum eucharistischen Charakter des weiteren Simson (76), der auf die eucharistische Deutung aufmerksam macht bei Ambros. de virg. 3,1 (PL. 16,231), Petr. Crysol. serm. 160 (PL. 52, 622), sowie auf die Sarkophage mit beiden Wundern bei Wilpert, Sarcofagi Taf. 96 (Dogmatischer S., Lateran 104 = Repertorium 1 Nr. 43 Taf. 14). 98,2 (Marseille). 115,2 (Lateran 148 = Repertorium 1 Nr. 11 Taf. 4). 158,3 (Gerona).

3. BERUFUNG VON PETRUS UND ANDREAS

Wilpert, Mosaiken und Malereien 784 ff. Taf. 97. – Ricci, Tavole storiche 4,23 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 20 ff. – Bovini, Mosaici 26 ff. – H. Belting 102 ff. Abb. 49–52. – Matth. 4,18–20. Marc. 1,16–20 in übereinstimmenden Versionen.

Als einzige erhaltene frühchristliche Darstellung des Themas von Ottolenghi als ravennatische Schöpfung angesehen. Die Hypothese einer ravennatischen Entstehung des Bildschemas ist jedoch unwahrscheinlich, da es in der mittelbyzantinischen Malerei sehr ähnlich wieder erscheint und die Szene nur einen Teil der Serie der Berufungen der Jünger bildet:

1. Paris Bibl. Nat. Ms. gr. 510 fol. 87 (Omont Taf. 30; Der Nersessian, DOP. 16 [1962] 200 Abb. 1). Jesus rechts auf hervortretender Landzunge allein, nach links gewendet mit Redegestus; im Kahn links Petrus und deutlich Andreas; Petrus akklamiert mit der Rechten und hält wohl mit der Linken ein Ruder, während Andreas das Netz aus dem Wasser zieht. Beide Jünger sind leicht nach vorn geneigt und blicken von unten zu Jesus empor (darunter folgt als ähnliche Darstellung die Berufung der Söhne des Zebedaeus, daneben die des Matthaeus). Der Unterschied besteht hauptsächlich in der vertauschten Tätigkeit, da hier Andreas die Netze zieht, während Petrus rudert und akklamiert. Die Verwandtschaft hat bereits Wilpert (Mosaiken und Malereien 785) erkannt, ohne daß diese Erkenntnis von der Forschung aufgenommen worden wäre.

2. Tokalı ‚Ancienne Église'. Jerphanion, Églises rupestres Taf. 66,1. Restle 1,2, Abb. 89.

Christus steht links am Wasser, worin das Boot mit den inschriftlich bezeichneten Petrus und Andreas, die beide das Ruder führen und Nimben haben. Im Wasser schwimmen zwei große Fische.

3. Tokalı ‚Nouvelle Église'. Jerphanion, Églises rupestres Taf. 77. 78,2. 92 (Vergleich mit Par. gr. 510) sowie La voix des monuments N. S. (1938) 220 ff. Restle 1,2 Abb. 103.

Jesus, den Redegestus vollführend, steht links am Wasser, in dem sich zwei Boote mit je zwei Jüngern übereinander befinden, oben Petrus und Andreas; beide bärtig, wenden sich gegen die Fahrtrichtung zu Jesus um. Andreas hat das Ruder, Petrus das im Wasser mit Fischen hängende Netz.

4. Florenz, Medicea Laurenziana Plut. 6,23 fol. 9^{r} (Velmans 22 Abb. 18). Jesus naht sich allein von links. In der Barke rudert vorn Petrus auf Jesus hin. Andreas hält das Netz, das noch im Wasser zu denken ist. – Mit S. Apollinare Nuovo ergeben sich nur die Übereinstimmungen des allgemeinen Schemas. Nr. 2–4 folgt in der Stellung Christi links im Bilde das Fresko in Cimitile, das sonst jedoch noch eine Reihe neuer, westlicher Züge enthält (vgl. Belting, wo sich eine Reihe von zutreffenden Bemerkungen zur Entwicklung der Ikonographie seit dem 6. Jh. findet).

5. Platte des Paliotto von Salerno. 12. Jh. (Wilpert, Mosaiken und Malereien 786 Abb. 353). Darstellung, die vielleicht eher das Urbild widerspiegelt als die kappadokischen Fresken, jedoch ohne die Berufung des Matthaeus. Wichtig ist das Vorkommen gerade im byzantinisch beeinflußten Campanien.

Es dürfte kein Zweifel daran sein, daß diese Darstellungen und die in S. Apollinare Nuovo einen gemeinsamen Archetypus haben, denn schwerlich kann von S. Apollinare Nuovo die ganze spätere, östliche Bildtradition ausgehen; sie wäre am ehesten nach K/pel zu lokalisieren, von wo aus sie sich ausgebreitet hätte. Schlagend sind die Ähnlichkeiten, auch im Ausdruck, zwischen S. Apollinare Nuovo und Par. gr. 510, das unmittelbar auf ein frühchristliches K/pler Modell zurückgehen dürfte, von dem vielleicht auch S. Apollinare Nuovo abhängt. Daß es sich tatsächlich um eng zusammengehörende, derselben Tradition entstammende Bilder handelt, zeigt eine zweite, in der frühchristlichen Zeit nicht nachweisbare, völlig verschiedene Tradition. Petrus und Andreas folgen Christus nach, indem sie bereits das noch im Wasser liegende Boot verlassen haben, z. B. Paris Bibl. Nat. gr. 74 fol. 65vo (Omont, Évangiles avec peintures byzantines [1908] Taf. 60,1).

Der Archetypus für die Barke mit ruderndem Steuermann und das Netz aufziehendem Fischer ist wohl in den Fischer-Idyllen zu suchen, wird dann in Jonas-Szenen übernommen, vgl. das gleichsam als Vorbild für das Mosaik wirkende Beispiel in einer Jonas-Ruhe-Szene, auf einem Sarkophag-Deckel vom Ende des 3. Jh., in der Villa Pamphilij zu Rom (Wilpert, Sarkophage Taf. 10,1; Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit [1940] 110 Taf. 23, Nr. 4 = Repertorium 1, 401 Nr. 958 Taf. 154).

Durch die Ähnlichkeit mit den Miniaturen und dem Fresko ist auch endgültig die Frage der Bedeutung der Darstellung in S. Apollinare Nuovo, nämlich als Apostelberufung bewiesen, vgl. die Deutung als wunderbarer Fischzug von Rohault de Fleury, Baumstark und Galassi, aufgeführt und entgegnet von Bovini (Mosaici 27, wo allerdings die Riccische Unterscheidung der ausgestreckten und der erhobenen Hand, als Zeichen des Beifalls resp. der Verwunderung bei Wundern nicht stichhaltig ist; nochmals aufgewärmt von P. Testini, RivAC. 35 [1959] 229 f.).

Für die Beurteilung des Bildes und der ganzen Zyklen in S. Apollinare Nuovo ist von besonderer Wichtigkeit der Christus begleitende Jünger, der in keiner der späteren Darstellungen erscheint, vor allem nicht in Par. gr. 510: alle diese Darstellungen richten sich nach dem evangelischen Bericht, denn es handelt sich um die Berufung der ersten Jünger, so daß bei diesem Ereignis kein Jünger anwesend sein konnte, denn er hätte ja vorher berufen sein müssen. Wir müssen diesen Jünger daher als eine Zutat des entwerfenden ravennatischen Künstlers ansehen: um alle Szenen, in denen Christus Wunder vollbringt oder wirkt, anzugleichen, wurde der Jünger auch hier übernommen, und er fungiert zugleich als Zeuge des Ereignisses. Daraus ergibt sich nun folgendes: das ravennatische Bild ist nicht als originaler Vorwurf anzusehen, der auf dem evangelischen Bericht fußte, wie etwa eine Miniatur, sondern es ist eine Ableitung eines vorhandenen Schemas. Ein Künstler, der nicht

unmittelbar auf die Bibel, sondern vorhandene Bildschemata zurückgriff, hat alle Szenen des Nordwand-Zyklus für die Ausführung entworfen. Der Klerus wird nicht im einzelnen die Bilder bestimmt haben, sondern nur in den großen Linien; wohl hat man ohne nähere Anteilnahme es den Künstlern überlassen, die Bilder auszugestalten und auszuarbeiten.

4. HEILUNG VON ZWEI BLINDEN

Wilpert, Mosaiken und Malereien 812 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,24. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 22 f. – Bovini, Mosaici 28 f. – Smith 94 ff. – Kitzinger, DOP. 14 (1960) 37. – W. Jaeger, Die Heilung des Blinden in der Kunst (1960) 1 ff.

Irrtümlich legt Bovini (28) der Darstellung die Erzählung von der Heilung der beiden Blinden von Jericho zugrunde (Matth. 20,29–34), es handelt sich dagegen eindeutig um die Heilung zweier Blinder bei Matth. 9,27–31, wie es auch von Jaeger (a. O. 18) festgestellt wird: während in der erstgenannten Stelle die Blinden am Wege sitzen, sind sie nach der zweiten in Bewegung. Daß es sich um letztere Stelle handeln wird, macht die Miniatur des Pariser Gregor-Codex zur Gewißheit, vgl. Ms. Gr. 510 fol. 310vo, (Omont, Taf. 45 oben rechts), die Szene ist durch die Beischrift eindeutig als eine Illustration von Matth. 20,29–34 gesichert: die beiden Blinden sitzen hier rechts am Rande des Weges, während Jesus heilend von links zu ihnen tritt. In unmittelbarer Nachfolge dazu steht das Mosaik im Dom von Monreale (vgl. Demus, Byzantine Mosaics in Norman Sicily Taf. 90 B). – Jaeger a. O. hat richtig erkannt, daß im Mosaik derjenige Augenblick zur Darstellung gebracht ist, in welchem Jesus die Augen des ersten Blinden anrührt und sie aufgetan werden. Die Lidspalten des Blinden sind schon leicht geöffnet, man sieht die Augen, während der zweite Blinde geschlossene Lidspalten hat und sich daher an seinen Genossen anlehnt. Während sich der noch Blinde hilflos ins Leere wendet, blickt der soeben Geheilte auf Jesus (vgl. die anderen Typen der Blindenheilung bei Jaeger a. O. 11).

In Ms. Ambr. C 39 inf. (vgl. Nordström 74) erscheint das Wunder der Heilung von nur *einem* Blinden: was Nordströms These der Abhängigkeit der Mosaiken von den Perikopen dieses Lektionars unmöglich macht (vgl. im übrigen S. 156).

Die von Ottolenghi und Bovini angeführten Darstellungen der Heilung zweier Blinder auf den Sarkophagen haben zweifellos unmittelbar nichts mit diesem Bildschema zu tun: die Blinden sind ganz klein; auch die von Wilpert (Mosaiken und Malereien 814 f.) zum Vergleich herangezogenen Katakombenbilder können nicht als Vorbild gelten. Während in der Katakomben-Malerei und auf den Sarkophagen des 4. Jh. noch die Blinden wesentlich kleiner als Jesus und die Jünger gebildet sind, erscheint zuerst ein Blinder in etwa gleicher Größe wie Christus auf der Holztür von S. Sabina (vgl. Wiegand 25 ff. Taf. 5, dazu Jaeger a. O. 15 ff.). Wohl ist der große Blinde eine Schöpfung der theodosianischen Zeit, wie es der sich vor Christus verneigende und damit verschieden gegebene eine Blinde auf dem Relieffragment in Dumbarton Oaks nahelegt (vgl. Kitzinger, DOP. 14 [1960] 19 ff. Abb. 11). Die aufrechte Haltung beider Blinder findet sich vor allem auf der Maximians-Kathedra (Cecchelli, La cattedra di Massimiano Taf. 32). Von Smith (99) wird das Vorbild als syrisch angesehen, da die Szene im Rabula-Codex vorkommt. Die Darstellung schließlich des Sinopensis, Ms. Suppl. grec. 1286 fol. 29 (Omont Taf. B; Grabar, L'Évangéliaire de Sinope Taf. 4) differiert in vielem, vor allem in der Bewegtheit des Ganzen. Wie Ottolenghi richtig hervorhebt, ist die ähnlichste Darstellung jene des Diptychon Andrews (Volbach, Elfenbeinarbeiten 100 Nr. 233 Taf. 63 [vgl. S. 162]; Beckwith Taf. 5), das auf eine S. Apollinare Nuovo verwandte Darstellung wahrscheinlich westlicher Provenienz zurückgehen dürfte (Morey, Early Christian Art 160, vermutet dagegen hier kleinasiatischen Einfluß).

In der Miniatur zu Matth. 9,27–31 im Laurentianus Plut. 6,23 fol. 18va (Velmans 24 Abb. 31) verneigt sich vor Jesus der vordere der Blinden, die beide einen Stab haben. Wichtig ist nun bei dieser Miniatur, daß vorher die Blinden Jesus folgend dargestellt sind (jeder mit einem Stab, der hintere sich beim vorderen an der Schulter haltend): es sind also die NT-Worte illustriert: „... folgten ihm zwei Blinde und schrien und sprachen: ‚Ach du Sohn Davids, erbarme dich unser'." Diese vollständige Illustrierung macht den Unterschied zu der Darstellung von Matth. 20,29–34 noch deutlicher. Die von der in S. Apollinare Nuovo verschiedene Haltung des vorderen Blinden könnte auf eine Variante der Bildtradition weisen.

Die Blindenheilung galt auch als Paradigma der Erleuchtung durch Christus (Isidor. Sevill. alleg. ex NT = PL. 83, 119. 128), besonders aber als Vorzeichen der Auferstehung, die übernatürliche Erleuchtung schenkt und den Glanz von Gottes Herrlichkeit schauen läßt (Iren. adv. heraes. 5 c. 15 = PG. 7,1163. Augustin. tract. 44 in Joh. = PL. 35,1713. Sedul. op. pasch. 3 = PL. 19,649; vgl. zum ganzen Jaeger a. O. 13).

5. BLUTFLÜSSIGE

Ricci, Tavole storiche 4, 24 f. – Nordström 60 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 23 ff. – Bovini,

Mosaici 30 f. – Zum Thema allgemein Wilpert, Mosaiken und Malereien 815 ff., der jedoch im Mosaik nicht dieses Thema dargestellt sieht. Nach Marc. 5,25–34 und Luk. 8,43–48, wo die Frau erst Jesu Mantel anrührt und sich dann erst vor ihm niederwirft, während die Version bei Matth. 9,19–22 nicht zugrunde liegt: hier wirft sich die Blutflüssige nicht vor Jesus nieder.

Die Identifizierung der Szene mit Heilung der Blutflüssigen zuletzt von Nordström bekräftigt, der zugleich die Deutung auf die Kanaanäerin und die Ehebrecherin gültig zurückweist (vgl. die von Nordström angeführten, bezüglichen Hypothesen). Nun hat J. Wettstein (FR. 3. S. 32 [83] [1961] 93–98) die Szene mit der Bitte der Mutter von Jakobus und Johannes für die Söhne (Matth. 20,20–23) gedeutet, da die Komposition in manchen Zügen, vor allem aber in der Haltung der Frau, eine große Ähnlichkeit mit der durch einen titulus in ihrer Bedeutung gesicherten Darstellung der Szene unter den Fresken von S. Angelo in Formis bei Capua habe, daß die Szene in Ravenna dieselbe Bedeutung haben müsse; in Capua sei außerdem auch die Hämorrhoissa im herkömmlichen Schema, d. h. das Gewand Christi berührend, dargestellt (vgl. Wettstein a. O. 46 f., daselbst gute Abb.). Wohl gleichen sich die Haltung Christi als auch die Kleidung der Frau, die sich wie in Ravenna, die verhüllten Hände vorstreckend, auf den Boden niedergeworfen hat, weitgehend, und hinter der Frau steht ebenfalls eine Dreiergruppe männlicher Gestalten: doch erkennt man in S. Angelo deutlich Petrus im Vordergrunde und hinter ihm die Söhne des Zebedäus; die drei Jünger sind durch die Kleidung gekennzeichnet. Auf dem ravennatischen Mosaik dagegen tragen alle drei Gestalten die Paenula, die charakteristische Kleidung von Angehörigen des jüdischen Volkes, die aber niemals den zwölf Jüngern oder den zwölf Aposteln eignet (zur einzigen vermeintlichen, jedoch nur die Regel bestätigenden Ausnahme, nämlich in der Szene vom Wege nach Emmaus im Passionszyklus, vgl. unten S. 179). Da das Ereignis der Bitte der Mutter sich lange nach der Berufung der beiden Söhne des Zebedäus als Jünger zutrug, müßten sie als Apostel und nicht als gewöhnliche Juden gekleidet sein. Daher ist die neue Interpretation von Wettstein zurückzuweisen.

Die Darstellungen gliedern sich im allgemeinen in drei verschiedene Szenen: 1. die Frau berührt den Mantel Jesu, 2. die Frau fällt vor Jesus nieder. Diese beiden Szenen entsprechen den beiden Phasen in den Berichten bei Markus und Lukas. 3. eine Verschmelzung beider: sich niederwerfend berührt die Frau den Mantel Christi. Die Scheidung dieser bis in die ottonische und mittelbyzantinische Zeit verwendeten Typen von Szenen zuletzt am besten bei Boeckler (9 ff.). Weitaus am häufigsten scheint 3 verwendet worden zu sein (vgl. die Beispiele bei Boeckler 10, sowie das Diptychon Paris-Berlin, Volbach, Elfenbeinarbeiten 59 Nr. 113 Taf. 34); Szene 1 (z. B. Wilpert, Sarcofagi 2, 300); Szene 2, also die auch in S. Apollinare verbildlichte, hätte nach Nordström (61) ihr Vorbild in dem Bronze-Monument vor dem Hause in Caesarea Philippi (Paneas), das als jenes der Blutflüssigen galt (Eus. hist. eccl. 7,18), wo sie jedoch kniend die Hände nach Jesus ausgestreckt habe. Viel eher jedoch hängen nicht nur Szene 1, sondern auch Szene 2 von der Bibel-Illustration ab, was sich selbst für Szene 3, also die kombinierte, besonders an der bis in das byzantinische und abendländische Mittelalter reichenden, ikonographischen Tradition als sehr wahrscheinlich erweist (vgl. die mittelalterlichen Beispiele bei Boeckler 10 m. Abb.). Es erscheinen im Evangeliar Paris, Bibl. Nat. Ms. Gr. 74 (Omont, Évangiles byzantines Taf. 67,1) Szene 1 und 2: zuerst berührt die Frau den Mantel, danach hat sie sich in voller Proskynesis zu Boden geworfen, ebenso wie auf dem ravennatischen Mosaik: womit wir für beide Darstellungen denselben Archetypus, wohl in der Buchmalerei, vermuten dürfen. Boeckler (10 Abb. 9) bringt als Variante als Illustration zu Szene 2 die nicht zu Boden gefallene, sondern die sich vor Jesus verneigende Frau (vgl. Omont, Évangiles byzantines Taf. 111). In den meisten Minaturen erscheint eine Gruppe von Juden, häufiger seitlich, seltener hinter der Frau (vgl. die Abb. bei Boeckler).

6. DIE SAMARITERIN AM BRUNNEN

Ricci, Tavole storiche 4,25 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 27. – Bovini, Mosaici 31 f. – Allein bei Joh. 4,5–24 berichtet.

Die sehr verbreitete Darstellung hat zwei Hauptvarianten:

1. Der Brunnen rechts vom stehenden Jesus und der Samariterin, welche letztere sowohl am Brunnen zieht als redet; vor oder neben dem Brunnen eine Amphora, z. B. auf der Maximianskathedra (Cecchelli, Cattedra Taf. 31); Elfenbeindeckel von St. Lupicin (Paris, Bibl. Nat. Volbach, Elfenbeinarbeiten 71 f. Nr. 145 Taf. 47).

2. Der Brunnen befindet sich in der Mitte zwischen der Samariterin, die den Eimer aus dem Brunnen zieht, während auf der anderen Seite Jesus redend sitzt. Diese allgemeine Disposition findet sich schon in der Katakomben-Malerei (vgl. Wilpert, Pitture delle Catacombe Taf. 19: Pretestato), doch ist sie viel einfacher, ja in der Handlung der Personen durchaus

verschieden von den späteren: der Brunnen ohne Zugvorrichtung und Eimer, die Samariterin hält Jesus, der stehend, die Rechte im Redegestus erhoben, sich ihr zuwendet, eine Schale mit Wasser entgegen.

Dieses letztere Schema ist das in S. Apollinare Nuovo dargestellte, das sehr ähnlich im Ms. grec. 510 fol. 215vo (Omont 24 und Taf. 39), wenn auch seitenverkehrt, wiederkehrt: in der Miniatur sind besonders ähnlich mit dem Mosaik Pfosten und Rolle für das Brunnenseil, die Kopfbinde der Frau; weiterhin ähnlich im Codex Rabula, Florenz Medicea Laurentiana Plut. 1,56, wieder seitenverkehrt und mit seitlichem Halskrug, auch der Brunnen ähnlich gestaltet, was schon vor Morey (Early Christian Art 160) Baumstark (BZ. 20 [1911] 189) gesehen hat und für ihn als Beweis der Abhängigkeit der Zyklen von syrisch-palästinensischen Werken galt. Die Übernahme des Schemas in die mittelbyzantinische Tradition macht die Abhängigkeit von frühbyzantinischen Schöpfungen wahrscheinlicher, was besonders deutlich für die nachhaltige Wirkung des Schemas ist bis in die Einzelheiten hinein, z. B. in dem Mosaik des Domes von Monreale (O. Demus, Mosaics of Norman Sicily 282 f. Taf. 67 A mit Vergleichsmaterial im Mittelalter): „... the simple scene of Christ conversing with the Woman at the well and thus followed the monumental Hellenistic tradition of the metropolis rather than the oriental tradition transmitted by manuscripts like the Parisinus Gr. 74." Man vergleiche die Ähnlichkeit des Brunnens, der Zieheinrichtung, der Haube der Frau, des Felsens, auf dem Christus sitzt, das Fehlen eines Kruges neben dem Brunnen: nicht unwichtig erscheint, daß z. B. Einzelheiten der Tracht, wie die weiße purpurumrandete Haube der Frau sowie ein rotes Gewand im Gregor-Codex bei dieser Szene wieder vorhanden sind, vgl. Ms. gr. 510 fol. 215vo (Omont 24 und Taf. 39).

7. AUFERWECKUNG DES LAZARUS

Wilpert, Mosaiken und Malereien 798 ff. – Smith 108 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,26. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 28 ff. – R. Darmstädter, Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst (Diss. Bern 1955) 21 f. m. Lit. – Bovini, Mosaici 32 ff. – Allein bei Joh. 11,1–46.

Zum Verständnis des Bildes, vor allem als Theophanie, sind wesentlich serm. 63 und 64 des Petrus Chrysologus (= PL. 52,377 und PL. 52,381 f.), wobei die zentrale Bedeutung für die Zeit klar wird, z. B.: *„Fratres, erat ibi Christus Deus, sed ibi non erat homo Christus; erat ibi Christus Deus cum moreretur Lazarus, sed nunc ad mortuum venturus erat Christus, quando erat mortem Christus Dominus subiturus: dicebat itaque, Quoniam non eram tibi. Hoc est in morte, in sepulcro, in inferno, ubi per me et meam mortem potestas tota mortis est subruenda."* (serm. 63, übers. BKV. 43,233). *„Potuit facere ut non moreretur, sed mori permisitis qui mortuum ad suam gloriam voluit suscitare: permisit ad inferna descendere, ut appareret Deus ab inferis hominem cum reducit."* (serm. 64, übers. BKV. 43,240).

Die so häufigen Darstellungen des Wunders halten entweder einen anderen Moment der Geschichte fest oder vereinigen in einem Bilde neben dem in S. Apollinare Nuovo dargestellten auch andere, wir vor allem die unmittelbar der Erweckung vorausgehende Szene, in der sich Martha vor Jesus niederwirft. Es handelt sich in S. Apollinare Nuovo dagegen allein um die Worte: „Komm heraus Lazarus", die Schwestern oder eine von ihnen fehlen (sie erscheinen fast immer bei der Erweckung selbst auf den stadtrömischen Sarkophagen). Dieser Augenblick wurde ebenfalls schon in den Katakombenmalereien dargestellt, wo auch die Frauen fehlen, z. B. in SS. Marcellino e Pietro (Mesnard, RivAC. 5 [1928] 318 f. Abb. 11), wo die Grab-Aedicula ganz ähnlich wie in S. Apollinare gestaltet ist. Jesus hält in den Katakombenbildern stets die Virga, ebenso wie auf der entsprechenden Szene auf der Lipsanothek von Brescia (Kollwitz, Lipsanothek 25 f. Taf. 4; Volbach, Elfenbeinarbeiten 56 Nr. 107 Taf. 31); die Herkunft des Werkes wird heute im allgemeinen aus Oberitalien vermutet. Bei zwei Darstellungen in Ravenna selbst, nämlich auf dem Sarkophag der Traditio legis im Museo nazionale und dem des Isaacius in S. Vitale (vgl. Bovini, Sarcofagi 18 ff. Abb. 12; 51 ff. Abb. 38; de Francovich, FR. 3. S. 26–7 [77–8] [1958] 62 Abb. 52; 81 f. Abb. 68), beide wesentlich älter, ist es wiederum derselbe Moment: Jesus erhebt die Rechte und hält nicht die Virga. Während der Unterbau des Grabes sehr ähnlich wie in S. Apollinare Nuovo ist, folgt darüber ein Rundbogen analog dem östlichen Typus, nicht die Tympanon-Ädikula des westlichen Typus. Der Typus von S. Apollinare Nuovo hat also nur teilweise Beziehungen zur östlichen Sarkophagplastik, weist daher auf eine andere, wenn auch Gemeinsamkeiten aufweisende Herkunft. Denn gegenüber den durchaus östlichen Zügen erscheint in S. Apollinare Nuovo die Tympanon-Ädikula, die westlich, eigentlich stadtrömisch ist, was bereits Smith (Early Christian Iconography 111) gesehen hat. Übersehen wurden jedoch bei der Beurteilung des Bildes in S. Apollinare Nuovo zwei Tatsachen: erstens erhebt sich Lazarus aus einem Sarkophag, ein neues Element, das später in der byzantinischen Kunst eine Rolle spielt; zweitens ist Lazarus wirklich belebt, was wohl von Bildtypen abhängt wie etwa Codex Rossanensis fol. 1 (vgl. Muñoz Taf. 1;

zum ganzen Darmstädter passim, dessen Untersuchungen auch die Aufstellungen der Beispiele bei Smith 8, überholt haben).

Häufiger wurden die Lazarus-Erweckung und die Samariterin am Brunnen nebeneinander dargestellt (vgl. Darmstädter 17): Elfenbein der Bibliothèque Nationale; auf dem Elfenbeinkamm von Antinoë (Strzygowski, Koptische Kunst [1904] Taf. 17); Elfenbein-Diptychon vom Evangeliar von St. Lupicin in Paris (Volbach, Elfenbeinarbeiten 71 f. Nr. 145 Taf. 47, links unten), dazu vor allem das Medaillon von Adana (vgl. jetzt bei Rice-Hirmer, Kunst aus Byzanz Abb. 66), das nicht unähnlich dem von Dumbarton Oaks ist und das wiederum Ross (DOP. 11 [1957] 247) mit Sicherheit K/pel zuweisen konnte. Der Grund, warum beide Darstellungen zusammen erscheinen, ist in dem tieferen Sinn beider gegeben, dagegen kaum in der Tatsache, daß beide Ereignisse im Johannes-Evangelium berichtet werden.

8. GLEICHNIS VON PHARISÄER UND ZÖLLNER

Wilpert, Mosaiken und Malereien 832 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 31 ff. – Bovini, Mosaici 35 f. – Nur bei Luk. 18,9–14.

Es handelt sich um die einzige erhaltene frühchristliche Darstellung des Gleichnisses, deren Erfindung z. B. Ottolenghi den ravennatischen Mosaizisten zuschreibt. Die Szene ist als Bild in der Zionskirche von Jerusalem bezeugt, allerdings erst im hohen Mittelalter (vgl. Baumstark BZ. 20 [1911] 195 m. Anm. 4). Sie kommt indessen in mittelbyzantinischen Handschriften vor, so z. B. im Evangelium von Karahissar, Leningrad Öffentl. Bibliothek Gr. 105 (vgl. H. R. Willoughby, Gospels of Karahissar 2 [1936] Taf. 89): den Hintergrund bildet das Tempelgebäude; im Untergeschoß ein Portal mit angelehnten Türflügeln, darüber ein Arkadengeschoß, das ganze überkuppelt; zu Seiten eine nach links gewendete Gestalt mit gebeugtem Kopf und den Händen vor der Brust, wohl der Zöllner. In großen Zügen entspricht die Disposition der unteren Zone in S. Apollinare Nuovo, die obere Architektur dürfte eine mittelbyzantinische Bereicherung eines älteren Schemas sein, das die Tempelfront, mit Portal in der Mitte, und zu dessen Seiten die beiden Gestalten zeigte. Wir hätten also demnach eine Variante desselben Bildschemas vor uns, was um so deutlicher wird, wenn man sich klar macht, daß die Lokalität nicht in der Textstelle beschrieben ist: „zwei Menschen gingen hinauf zum Tempel, um zu beten, der eine ein Pharisäer, der andere ein Zöllner. Der Pharisäer stellte sich für sich allein hin und betete also . . . Der Zöllner aber stand von ferne und wollte nicht einmal seine Augen zum Himmel erheben, sondern schlug sich an seine Brust . . ." Es liegt also eine gemeinsame, rein künstlerische Disposition zu Grunde, die wahrscheinlich wiederum im Oströmischen zu lokalisieren ist.

Über die Architektur des Tempels handelte Duval (Cah. Archéol. 15 [1965] 254): es wird die Möglichkeit erwogen, daß der Innenraum dargestellt sei, so wie angeblich beim Palatium (vgl. S. 143); doch sei wie dort eigentlich keine reale Architektur beabsichtigt, sondern der architektonische Rahmen für die Handelnden gegeben. Es gilt hier dasselbe wie für die Darstellung im Palatium: sicherlich handelt es sich um die Vorstellung einer Außenarchitektur, worauf schon der Eingang mit gerafftem Vorhang weist, immer wiederkehrendes Requisit von Außendarstellungen von Häusern und Tempel-aediculae, wie besonders charakteristisch schon in den Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom (vgl. Karpp Taf. 12 [Haus der Verkündigung] 13. 17 [Tempel von Jerusalem] 118. 119 [Stiftshütte] u. a. m.). Es ist also ein Blick von außen nach innen, daher auch immer wieder der dunkle Grund der Türöffnung. Die beiden „gingen hinauf in den Tempel, um zu beten", was doch wohl heißen soll, sie beteten nicht im geschlossenen Bau, sondern in einem der Höfe, was vielleicht hier durch das breiter als die Tempelfront gegebene Pflaster zum Ausdruck gebracht werden soll.

9. DIE SCHERFLEIN DER WITWE

Wilpert, Mosaiken und Malereien 831 f. – Smith 144 f. – Ricci, Tavole storiche 4,27 f. – Dölger, *IXΘYΣ* 5,566 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 33. – Bovini, Mosaici 36 f. – Marc. 12,41–44. Luk. 21,1–4. Dazu die Exegese bei Ambros. de viduis 5,29. 30. 31 = 4,25.01 Ballerini = PL. 16,256: *Magna plane femina, quae divino judicio meruit omnibus anteferri.*

Zum ganzen Dölger, der noch treffend bemerkt: „Hier spricht also die Vorstellung des Predigers von dem Werturteil Jesu über die Witwe am Opferkasten in das jenseitige oder endzeitliche Gericht Jesu hinüber."

In der Martinskirche zu Tours (vgl. bes. immer noch Kraus, Geschichte der christlichen Kunst 1,602 f.) war das Thema in einem Bilde über dem Westeingang dargestellt, um die Besucher zu Opfergaben zu bewegen (vgl. Wilpert, Malereien und Mosaiken 832). Der als Distichon gehaltene titulus des Bildes lautete (vgl. Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule 1,234 f. Nr. 173):

Discat evangelico XPM sermone fateri
Quisque venit summo vota referre Deo
Quamvis corde tremens supplex genu cernuus ore
Si cessent operae nempe fides vacua est

Lege sub hac pariter locuples pauperque tenetur
Cui census desit mente probavit opus
Nec quemquam excusat tenuis atque arta facultas
Affectu constat gloria non pretio
Qui tribuit quaecumque opus est is plurima confert
Parva licet dederit maxima quaeque capit
Inter opum cumulos scimus vel dona potentum
Praelatam viduae pauperis esse fidem
Mercantem nummis coelorum regna duobus
Sublimem vexit iustus in astra pater
Non quae multa dedit sed quae sibi nulla reliquit
Laudari meruit iudicis ore Dei.

Was dafür nur zu deutlich spricht, daß die Auffassung des Ereignisses als eschatologisches Gerichtsurteil nicht eine persönliche des Ambrosius war, sondern sicherlich allgemeineren Charakter hatte.

In frühchristlicher Zeit ist die einzige Parallele das Bild auf dem Mailänder Buchdeckel (Volbach, Elfenbeinarbeiten 61 f. Nr. 119 Taf. 37), allerdings mit gewichtigen Abweichungen: Jesus sitzt auf dem Globus und ist damit zweifellos als der Weltenherrscher oder vielmehr -richter charakterisiert; die Eigenheit der Darstellung erklärt sich also aus der Sinndeutung des Gleichnisses; links im Bild (vgl. dazu die Erklärung bei Dölger), hinter der Witwe, schreitet eine männliche Gestalt nach rechts; andere Form des Opferstocks, der prismatisch gebildet ist und ähnlich im Paris gr. 510 fol. 316 wieder erscheint, wo die Szene einen architektonischen Hintergrund hat, der wohl auf die Lokalität des Tempels weisen soll (Omont Taf. 46). Für die Frage der Entstehung des Bildschemas ohne Belang ist der Vergleich mit einem römischen Mosaik im Vatikan (vgl. Ricci, Tavole 4,27 Abb. 10 – und von anderen wiederholt), wo zwei Frauen stehen, von denen eine etwas auf eine Basis legt, die andere mit der Rechten gestikuliert; die Darstellung ist zweifellos kein formaler Vorgänger des christlichen Bildschemas, zeigt nur, wie eng sich diese Mosaikkunst in ihren Kompositionsgesetzen an das Vorausgehende anschließt.

10. SCHEIDUNG DER SCHAFE VON DEN BÖCKEN

Garrucci 4, Taf. 248,4. – Baumstark, BZ. 20 (1911) 192 f. – Ricci, Tavole storiche 4,28 f. – J. Roosval, Fornkristen Konst samt bysantinisk och karolingisk (1933) 79. – Wilpert, La fede della Chiesa nascente (1938) 262 Anm. 1. – E. Kirschbaum, RivAC. 17 (1940) 209 ff. – Nordström 61. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 35 ff. – Bovini, Mosaici 37 ff. – Klauser, RAC. 5,272 Nr. 65. – Brenk 41 ff. – Klauser, JbAC. 10 (1967) 245 ff. – Nur bei Matth. 25,31–46.

Die Komposition ist einzig in ihrer Art und als Weltgerichtsbild ist nur ein wahrscheinlich dasselbe Thema darstellendes, erhaltenes Werk älter, nämlich das Relief auf dem um 300 entstandenen Sarkophagdeckel Stroganov in New York (Wilpert, Sarcofagi Taf. 83.1; Brenk Abb. 1), wo ein Hirt in Tunica und Pallium auf dem Felsen sitzt. Er wird wohl Christus sein, aber er hat keinen der späteren Christus-Gesichtstypen; neben ihm ein Rollenbündel; links der Zug von acht Schafböcken, rechts von fünf Ziegenböcken (zur Bedeutung: Wilpert, La fede della Chiesa nascente 262 m. Abb. 127; Simon, Actes V Congr. Int. Archéol. Chrét. 1954 [1957] 314; vor allem Brenk 38 ff. m. Lit.). Doch die Deutung als Weltgerichtsbild hat soeben Th. Klauser bestritten (JbAC. 10 [1967] 245), der hier eine Lehranweisung mit ethischem Inhalt vermutet: nach der einen Seite hin würde der Lehrer Lob spenden, nach der anderen seine Zuhörer beschwichtigen. Denn Klauser nimmt nicht nur Anstoß an der Darstellung von Böcken anstelle von Schafen und an den Ziegenböcken sowie an der Kleidung des Sitzenden und dem Rollenbündel daneben, sondern vor allem daran, daß eine Gerichtsdarstellung um 300 undenkbar sei. Man habe sich damals nicht mit dem Gericht, sondern mit dem *refrigerium interim* beschäftigt: aber das schließt ja doch keineswegs die künstlerische Beschäftigung mit dem Weltgericht aus, das schließlich den Christen um 300 nachweislich als Eschaton eindringlich vor Augen stand. Sicherlich hat in jedem Falle das ravennatische Mosaik als künstlerische Konzeption gar nichts mit dem Relief Stroganov zu tun, wenn man von der beiden gemeinsamen Zentralkomposition absieht; vor allem fehlen die Engel. In symbolisch-allegorischer Einkleidung war das Gleichnis in der Apsis der Kirche von Fundi dargestellt, wie aus der Beschreibung bei Paulinus von Nola entnommen werden muß (ep. 32,17 = CSEL. 1,292 Hartl): hier hatte man Christus als Lamm auf dem Paradiesesberg zwischen zwei Schafen und zwei Böcken verbildlicht (vgl. dazu zuletzt Ihm, bes. 80 ff. Abb. 17 [Rekonstruktions-Versuch] 181 ff.; Brenk 39 ff.). Das Gemeinsame mit dem Mosaik von S. Apollinare scheint im wesentlichen auch wieder nur die Zentralkomposition gewesen zu sein. Die Stellung des ravennatischen Mosaiks und seine Bedeutung innerhalb der frühchristlichen Weltgerichtsdarstellungen (zuletzt Brenk 41 ff.): es handelt sich, im Gegensatz zu den isoliert am Ende eines Zyklus stehenden mittelalterlichen Weltgerichtsbildern um ein mitten in einen Zyklus eingefügtes, in keiner Weise herausgehobenes Bild: „Das Gleichnis bedeutet im Zusammenhang nicht mehr als Bild gewordene, eschatologische Rede des Herrn" (Brenk 41). Das Thema ist in frühchristlicher Zeit zweifellos nicht ein zentrales (Brenk 43). Die Bedeutung der Engelgestalten hat Kirsch-

baum a. O. herausgearbeitet: die Orangefarbe ihrer Körper bezeichnet, daß ihre Leiber aus Äther bestehen (über die feurige Natur der Engel, J. Michl, RAC. 5,118), während das rote Gewand des Linken, über den Seligen, den guten Engel bezeichnet, trägt der dämonische Engel über den Verdammten ein blaues Gewand, wie es später immer wieder nachzuweisen ist. Es ist die erste bekannte christliche Darstellung eines Dämons in Menschengestalt (vgl. Kirschbaum a. O. 227; ‚Blaue Engel', die ‚gut' sind, erscheinen jedoch, wie Klauser, RAC. 5,310, hervorgehoben hat, in der Wiener Genesis, was wohl als Ausnahme nicht zu verallgemeinern ist). Christi Gestus der linken Hand deutet auf eine rechtliche Entscheidung hin (Brenk 42). Nach Brenk 42 würde die Farbe der Böcke mit grauem, schwarz gefleckten Fell auf Palästina weisen.

Für die Entstehung des Bildvorwurfes hat Nordström (61) auf kaiserliche Audienz- und Tribunal-Szenen als Vorbilder hingewiesen, was Brenk (42 f.) zurückweist. Wohl handelt es sich bei dem ravennatischen Mosaik um eine jener neuen Bildschöpfungen theodosianischer Zeit, d. h. daß auch das ravennatische Mosaik von älteren Schöpfungen abhängig sein würde und etwa die Einfügung der Engel nicht dem ravennatischen ‚pictor imaginarius', wie Bovini (Mosaici 40) will, zu verdanken ist, sondern daß sie aus dem Vorbild übernommen wurden. Doch dürfte zweifellos nicht das Apsisbild der konstantinischen Eleonakirche als Urtypus in Frage kommen, wie es Baumstark (BZ. 20 [1911] 192 f.) vermutete, denn entsprechende Kompositionen sind in der christlichen Kunst der konstantinischen Zeit noch nicht möglich. So wird auch hier die Entstehung des Bildvorwurfes eher in der östlichen Hauptstadt als in Palästina wahrscheinlich. In jedem Falle ist es eine Neuschöpfung der christlichen Kunst, im Gegensatz zu dem ganz in der Tradition bukolischer Szenen stehenden Relief Stroganov. Parallel dazu entstand aber um die Wende vom 4. zum 5. Jh. auch eine allegorisch-symbolische Version, wie die Kirche von Fundi erweist. Ein solcher neuer Bildvorwurf schließt an Motive und Kompositionen der kaiserlichen Kunst an, geht aber nicht auf einen ganz bestimmten ‚profanen' Bildvorwurf zurück.

Spätere, nur seltene Beispiele der Darstellung des Gleichnisses, bei völlig verschiedenen Kompositionen, behandelt Brenk (43 ff.).

11. HEILUNG DES GICHTBRÜCHIGEN VON KAPERNAUM

Wilpert, Mosaiken und Malereien 810 f. – Smith 106 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,29. – Nordström 61. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 35 ff. – Bovini, Mosaici 40 f. – Matth. 9,1–8 erwähnt nicht, daß das Bett in das Haus vom Dache her herunter gelassen wurde; Marc. 2,1–12 erwähnt vier Männer, die das Bett des Gelähmten tragen; Luk. 5,17–26 nennt nicht die Zahl der Träger und erwähnt, daß sie das Bett zwischen den Ziegeln herabließen, während bei Marcus erzählt ist, daß man das Dach abdeckte. Daher dürfte am ehesten die Erzählung bei Lukas dem Bildvorwurf zu Grunde liegen.

Den Charakter als Theophanie hat Petrus Chrysologus sehr deutlich zum Ausdruck gebracht: „*Fili, inquit, remittuntur tibi peccata tua. Haec dicens, Deum se volebat intelligi, qui per hominem oculis adhuc latebat humanis; virtutibus enim et signis comparabatur prophetis, qui per ipsum fecerant et ipsi virtutes: peccatis autem dare veniam, quia penes hominem non est, et est singulare deitatis insigne, Deum illum pectoribus inserebat humanis.*" (serm. 50 = PL. 52,341, übers. BKV. 43,118). Eine eschatologische Bedeutung ist gerade hier außerdem wahrscheinlich, da das Bild jenem der Scheidung der Schafe von den Böcken folgt und dem der Heilung des Besessenen vorausgeht.

Ein anderes frühchristliches Beispiel ist nicht erhalten; daher wurde dies Bild von manchen als eine ravennatische Erfindung angesehen (vgl. Ottolenghi 35), in völliger Verkennung der künstlerischen und historischen Situation. Dagegen sind Darstellungen des Themas in der frühmittelalterlichen und mittel- und spätbyzantinischen Kunst häufiger (vgl. dazu Millet 674 ff.); wir greifen heraus:

1. Paris Ms. gr. 510 fol. 316, Omont 26 Taf. 46. Jesus sitzt ganz links auf einem Steinblock, hinter ihm rechts ein Jünger; gegenüber, also rechts, sitzt ein Schriftgelehrter, hinter ihm steht eine Gruppe von drei Personen. Den Hintergrund bildet ein Haus, das keine Mauern hat und dessen Inneres also sichtbar wird: Pilaster stützen das Dach, auf dem zwei Männer knien, die an Seilen durch eine weite Luke in der Mitte des roten Ziegeldaches ein Ruhebett in das Haus hinablassen, auf dem der Gichtbrüchige mit den Jesus entgegengestreckten Händen sichtbar wird.

2. Rom, S. Saba. Fresco. Matthiae, Pittura romana del medioevo 1 (1966), 191 f. Taf. 12 a; Le chiese di Roma (1963) Abb. 173; P. Styger, RQ. 27 (1914) 66 ff. Abb. 12. – Wilpert, Mosaiken und Malereien 4 Taf. 188.

Der Typus des Hauses ist dem im Gregor-Codex sehr ähnlich. Es ist gleichsam eine luftige, laubenartige Portikus, auch ohne Rückwand: links von Jesus jedoch stehen fünf Jünger, rechts als kompositionelles Gegengewicht eine dichtgedrängte Gruppe von Schriftgelehrten und Volk. Vom Dach lassen 2 + 2 Männer die Kline herab, also gemäß dem Text im Marcus-Evangelium. Jesus, bärtig mit Kreuznimbus, steht nun in der Mitte vor dem Hause, die Rechte leicht gegen

den Gichtbrüchigen erheben, der sich umwendet und sein Bett fortträgt. Jesus hat also überhaupt keinen Bezug auf den Gichtbrüchigen auf der Kline wie in allen anderen Darstellungen; zweifellos sind in diesem Fresko zwei ursprünglich in zwei getrennten Bildern dargestellte Phasen in einem Bilde zusammengefaßt. Völlig unverständlich und irreführend ist der Hinweis bei Morey (Early Christian Art 162), daß dieses Fresko dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo eng verwandt sei.

3. Monreale, Dom. Demus, Byzantine Mosaics in Norman Sicily 280 f. m. Anm. 223 Taf. 91b.

Es handelt sich bei dem Hause um einen ganz anderen Darstellungstypus: Jesus sitzt links auf einem thronartigen Sessel mit Suppedaneum, hinter ihm links zwei Jünger, vor ihm steht in der Bildmitte auf dem Boden das Bett mit dem sich erhebenden Gichtbrüchigen, hinter dem ganz rechts eine Gruppe von drei Personen. Den Hintergrund bilden eine von zwei turmartigen Risaliten flankierte Hausfront, über der ein Ziegeldach sichtbar wird, wo zwei Seile haltende Männer gebückt knien. Die Wand unter ihnen ist in zwei türförmige Felder eingeteilt: da unter den Personen im Vordergrund ein perspektivischer Fliesen-Fußboden liegt, ist die ganze Szene deutlich in einen Innenraum versetzt, dessen Hintergrund die Architektur ist und bei dem allein das mittlere Dach – ohne eine solche Luke wie in Mt. gr. 510 oder S. Saba – und die Risalit-Eindeckung auf eine Außenansicht weisen könnten.

4. Fragment im Codex NMB 1713 in Stockholm. Volbach – J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christl. Osten (1968) 187 Taf. 63. Byzantine Art, A European Art (1964) Nr. 384. Buchthal, Miscellanea pro Arte (Festschrift H. Schnitzler [1965]) 189 ff.: enge Beziehungen zur palermitaner Schule und den Mosaiken von Monreale).

Den Hintergrund bildet eine links von einem niedrigen, rechts von einem höheren Turm (mit Fenstern oben) flankierte Hausfront mit Ziegeldach, auf dem gegenständig zwei kniende Männer je ein Seil für das Bett halten, das rechts auf dem Boden steht, mit dem sich erhebenden, sich Jesus zuwendenden Gelähmten, während Jesus zur Linken sitzt; hinter ihm drei Apostel; ganz rechts eine Gruppe von Juden. Wohl ist hier ein Hof gemeint. Der Bildaufbau ist bis in manche Einzelheiten gleich oder ähnlich wie beim Mosaik von Monreale.

5. Codex Laurentianus Plut. 6,23 fol. 112r. Velmans 41 Abb. 198.

Von links tragen zwei Männer das Bett mit dem Gichtbrüchigen heran, sodann steht das Bett vor einer Hausfront ohne Dach. Zwei Männer, von denen nur die Köpfe und jeweils der rechte Arm sichtbar werden, halten das Bett an (nicht mehr sichtbaren?) Seilen. Jesus sitzt links und hat einen Jünger bei sich, während hinter dem Gichtbrüchigen eine weitere Person steht, ebenso rechts davon. Ganz rechts geht der Gichtbrüchige mit dem Bett auf dem Rücken davon.

6. Codex Parisinus Gr. 74, Smith 128 Abb. 97; Rohault de Fleury, L'Evangile (1874) Taf. 43,2; Millet 2,8. 12.

Links tragen vier Mann das Bett mit dem Gichtbrüchigen; sodann wird rechts das Bett von nur zwei Mann, die auf hohen turmartigen Mauerstücken stehen, an Seilen herabgelassen, von dem rechts auf einer Art Kline sitzenden Jesus. Wahrscheinlich sind die Mauerstücke die aus dem Vorbild übernommenen Stücke einer Seitenwand eines Innenraums. Zweifellos soll der niedrigere mittlere Hausteil zwischen den hohen, mit Dach versehenen Teilen, auf denen die beiden Männer stehen, die abgedeckte Öffnung der Dächer darstellen; wohl sind im Mosaik von Monreale die hohen unabgedeckten Dachteile in Risalite als Bereicherung der Szenerie umgebildet worden.

Gegenüber der Hypothese von Demus (Byzantine Mosaics in Norman Sicily 280), daß die Darstellung von Monreale aus Bildern wie in Mt. gr. 510 hervorgegangen und nur der ‚künstliche Realismus' der alten Tradition aufgegeben worden sei, möchte man eher zwei verwandte Bildtraditionen annehmen, nämlich jene mit dem im Inneren sichtbaren Hause, wie in Par. Gr. 510 und S. Saba, sowie eine andere, wo die Hauswand den Hintergrund bildet, ähnlich wie in einem Bühnenraum und wo hinter das Dach sichtbar wird, ohne Luke – denn die Luke befindet sich gleichsam vor der Rückwand (das Innenraumteil: dieses letztere Schema vertritt das Mosaik in Monreale am reinsten, aber es ist auch klar ersichtlich in Mt. Gr. 74 und 54 und wird auch die Grundlage der Stockholmer Miniatur (siehe unter Nr. 4), von Laurent. Plut. 6,23 fol. 112r und vor allem vom Mosaik in S. Apollinare Nuovo sein. Letztere Darstellung dürfte nur zu erklären sein, wenn man ein nahezu völliges Mißverständnis des ravennatischen entworfenen Mosaikbildes annimmt: aus der Rückwand eines Haus-Inneren, die im Vorbild wohl den ganzen Bildgrund eingenommen haben dürfte, ist das Äußere eines Hauses geworden, an dessen Front charakteristischerweise keine Fenster sichtbar werden. Um das Bild den anderen der Serie anzugleichen, ist das Haus auf die rechte Hälfte geschoben; Jesu Aktionsraum bildet, analog anderen Bildern, die linke Bildhälfte; dadurch ist jedoch die ganze Szene unter den freien Himmel verlegt. Es erweist sich in einem solchen Fall sicher, daß man nicht die Bibel konsultierte, sondern bereits geprägte Bildschemata mißverständlich abänderte. Vielleicht hat aber der weitere ein Schema wie in Gr. 74 ange-

regt: man könnte annehmen, daß man Jesus an die Stelle der von vier Mann herangetragenen Kline stellte und auf diese Weise durch Vereinfachung der Haus-Szenerie, die reine, ganz einfache Außenarchitektur zustande kam.

Das Ereignis ist, wie Laurentianus Plut. 6,23 bestens zeigt, durch drei Phasen in den reicheren Codices illustriert worden: 1. Herantragen der Kline 2. Herablassen der Kline vor Jesus 3. der Gichtbrüchige trägt geheilt die Kline hinweg. Meist, vor allem aber im Mosaik, scheint man die auch inhaltlich zentrale Phase der Heilung allein dargestellt zu haben.

7. Codex Parisinus, Gr. 54 fol. 193vo, Omont Taf. 95. 14 Jh.

Vorn links sitzt Jesus auf einem Schemel, hinter ihm stehen zwei Jünger, als Gegengruppe rechts Juden. Im Hintergrund stehen zwei schräg zueinander gesetzte, also perspektivisch gesehene Häuser, zwischen denen die Kline mit dem Gichtbrüchigen von je einem kniend gebückten Mann von den Dächern herabgelassen wird. Der Gichtbrüchige liegt ausgestreckt wie ein Toter auf der flachen, auf dem Boden stehenden Kline.

Man kann im Vergleich mit dem Mosaik von Monreale erschließen, daß ein Bühnen-Innenraum hier in zwei ‚Außenfassaden' verwandelt wurde, dadurch, daß man an letztere Seitenwände anschloß und sie gleich selbständigen Häusern überdeckte: wohl auf diese Weise wurde der Innenraum zu einer Außen-Szene; der Vorgang dürfte für S. Apollinare Nuovo besonders wichtig sein.

Der Delphin, der hölzern und geschnitzt zu denken ist, als Rand des gekrümmten Kopfteils der Kline, kommt bereits in der konstantinischen Sarkophagplastik vor, vgl. das Fragment mit dem Gichtbrüchigen von Bethesda im Chiostro von S. Lorenzo f. l. m. (Wilpert, Sarcofagi Taf. 194 = Repertorium 1,288 Nr. 693 Taf. 110).

12. HEILUNG DES BESESSENEN GERASENERS

Garrucci 4 Taf. 248,2. – Wilpert, Mosaiken und Malereien 824 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,29 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 37 ff. – Bovini, Mosaici 41 f. – Marc. 5,1–21. Luk. 8,26–39; fast gleichlautend, jedoch allein bei Marc. 5,5 erwähnt: „... war er unter den Gräbern und in den Bergen ...", was sich am besten mit der Darstellung in S. Apollinare Nuovo verbindet. – Bei Matth. 8,28–34 dagegen heilt Jesus ‚zwei Dämonische'; im übrigen in der Handlung etwa gleichlautend.

Für die Bedeutung ist aufschlußreich der der karolingischen Zeit angehörige titulus unter einem Bilde in der Kirche von St. Gallen (vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien 825): *Spiritibus diris hominum de corpore pulsis / Das pecudum furiare greges iustissime iudex.* (Ed. v. Schlosser 327). *Iudex* weist klar auf die eschatologische Bedeutung hin, und damit würde sich das Mosaik harmonisch den anderen mit ähnlicher Bedeutung, die vorausgehen und nachfolgen, einfügen: es ist also auch hier wieder über allem die heilsgeschichtliche Bedeutung des Bildes die eigentliche und entscheidende.

Überraschend ist die allgemeine Übereinstimmung in der Miniatur im Evangeliar Paris, Bibl. Nat. Ms. gr. 74 (Bibl. Nat., Evang. Byz. [1908] Taf. 66,2; Omont, Évangiles Taf. 110): Jesus naht von links mit erhobener Hand, hinter ihm zwei Apostel. In der Mitte des Bildes erhebt sich wie in S. Apollinare Nuovo der Berg mit der Höhle darin, links von dem der Besessene auf Jesus zueilt, rechts vom Berge geht eine Anzahl von etwa acht Sauen in das Wasser. Während Einzelheiten, z. B. der Besessene sowie die Schweine in typisch mittelalterlicher Darstellung erscheinen und ein Schweinehirt zugefügt ist, zeigt sich die Gesamtkomposition, besonders der landschaftliche Rahmen, eng mit S. Apollinare Nuovo verwandt und dürfte auf denselben Archetypus, am ehesten nämlich auf eine Illustration von Marc. 5,5 zurückzuführen sein.

In einer westlichen Miniatur des 11. Jh. kommt ebenfalls noch dieses Schema zur Anwendung, mit einer Reihe für die Zeit charakteristischer Zufügungen, nämlich in der Bibel von Farfa, Ms. Vat. Lat. 5729 fol. 367^{v}: rechts steht Jesus, mit Kreuznimbus, ohne Jünger, vor ihm kniet der Besessene und erhebt die Arme, links schwimmen übereinander drei Schweine ab. Zugefügt sind fünf böse Geister, unter ihnen der Leibhaftige. Die meisten anderen mittelbyzantinischen, abendländischen oder orientalischen Miniaturen desselben Ereignisses (vgl. die Beispiele bei Wilpert, zuletzt mit Analyse bei Boeckler 12 ff.) weichen ganz beträchtlich in der Gesamtanlage und in ihren Elementen vom ravennatischen Mosaik ab, vor allem darin, daß in Ravenna jedes architektonische Motiv, die Darstellung der Stadt Gerasa, im Hintergrund fehlt, weiter darin, daß der Besessene nicht kniet. Allein in diesem Zug gleicht das einzige andere erhaltene frühchristliche Beispiel auf dem Elfenbein Berlin-Paris, im Louvre (vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten 59 Nr. 113 Taf. 34): stark unterscheidet sich jedoch die Richtung, nämlich von Jesus hinweg, in der sich der Besessene gestikulierend bewegt, so daß man dieses Bildschema doch wohl auf einen anderen Typus zurückführen muß. Das legt auch das Fehlen jeder Spur eines landschaftlichen Hintergrundes nahe – bis auf das unumgänglich nötige Wasser des Sees –, während die Stellung des Besessenen hinter den Schweinen

wohl durch die Enge des Bildraumes bedingt sein dürfte.

13. HEILUNG DES GICHTBRÜCHIGEN VON BETHESDA

Smith 102 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,30 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 16 (67) (1955) 39 f. – Bovini, Mosaici 42 f. – Restauro: Muratori, FR. Suppl. 2 (1916) 111 ff. – Joh. 5,1–9.

Zur Erhaltung vgl. Bd. 1,314 Abb. 257. –

Die ganze Komposition folgt einem Bildschema, das besonders häufig bereits seit dem 3. Jh. auf Sarkophagen und in der Katakombenmalerei Roms vorkommt. Auf Elfenbeinen sind die jedoch in Einzelheiten verschiedenen Darstellungen (Gehrichtung oder Wendung des Gichtbrüchigen) zu nennen: Diptychon Berlin-Paris (Volbach, Elfenbeinarbeiten 59 Nr. 113 Taf. 34) und der Mailänder Buchdeckel (Volbach, Elfenbeinarbeiten 61 f. Nr. 119 Taf. 37); am ähnlichsten ist hier das wohl karolingische Diptychon Andrews (Volbach 100 Nr. 233 Taf. 63; dazu vor allem Ottolenghi). Von größerer Wichtigkeit ist die völlige Übereinstimmung der Haltung des Gichtbrüchigen und Jesu in der Szene auf dem Medaillon von Adana in Istanbul (beste Abb. bei Rice-Hirmer, Kunst aus Byzanz 52 Taf. 66), datiert von Rice zu Beginn des 6. Jh. und nach K/pel zu verweisen (vgl. S. 168): mit Sicherheit erweist sich also das ikonographische Schema nicht als auf Rom und den Westen beschränkt. Die wahrscheinliche Gleichzeitigkeit und die Übereinstimmungen der Darstellung des Medaillons mit S. Apollinare Nuovo lassen dagegen den Schluß zu, das Vorbild unmittelbar in K/pel zu suchen, worauf weiterhin das Vorkommen des Schemas, wenn auch seitenverkehrt, im Gregorcodex Paris Gr. 510 fol. 143vo weist (Omont Taf. 33 unten). Die Frage, inwieweit dieses Bildschema im Osten überhaupt verbreitet war, ist bisher nicht gestellt worden. Nur so konnte die Hypothese von Mesnard (RivAC. 5 [1928] 321), daß gerade dieses Mosaik die unmittelbare Abhängigkeit der Ikonographie von S. Apollinare Nuovo von jener der stadtrömischen Kunst des 3./4. Jh. erweise, aufgestellt und von anderen übernommen werden.

Passions-Zyklus

1. DAS ABENDMAHL: ANKÜNDIGUNG DES VERRATS DES JUDAS

Ricci, Tavole storiche 4,33 f. – Millet 286 ff. Abb. 268. – Dölger, *ΙΧΘΥΣ* 5,578 ff. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 5 ff. – Bovini, Mosaici 43 ff. – Grundlage des Bildes ist Matth. 26,20–25; Parallelberichte Marc. 14,17–26. Luk. 22,14–23. Joh. 13,21–26.

Völlig ist Joh. auszuschalten, da Johannes neben Jesus sitzt: es ist Grundlage vieler späterer, besonders westlicher Darstellungen, muß aber bereits Ende des 4. Jh. zu den Themen der Monumentalmalerei gehört haben, wie aus dem ambrosianischen titulus in der Basilica Ambrosiana hervorgeht:

Aspice Johannem recubantem in pectore Christi,
Unde Deum verbum assumpsit pietate fateri.

(vgl. S. Merkle, RQ. 10 [1896] 204 ff. 214). Einzig bei Matth. ist gesagt, daß Judas bereits eingetaucht hat. Trotzdem ist das Bild, wie sämtliche frühchristliche Darstellungen, keine genaue Wiedergabe des Evangeliumtextes, da anstelle des Osterlammes eine Schüssel mit Fischen auf dem Tisch steht und der Wein fehlt.

Die entscheidende Deutung des Bildes wird Dölger verdankt: Sitzordnung eines vornehmen Gelages, bei dem im Sigma der Ehrenplatz auf der rechten Seite, in *cornu dextro* (d. h. der Jesu), ist, dem der Platz in *cornu sinistro* als der nächste also der des Judas, folgt (Dölger 574 ff.). Die besonderen antiquarischen Details (a. O. 578 ff.) vor allem die Deutung der Fische als Festspeise (vgl. als bestes profan-mythologisches Beispiel im Virgilius Vaticanus, mit Dido und Aeneas beim Mahl, Aen. 4,77 Picturae ornamenta . . . Codicis Vaticani 38–67. . . [1902] fol. 100^{v}. Taf. 13. 13 a. Auch bei Burckhardt, Zeit Konstantins d. Gr., Phaidon Ausgabe, Abb. 51, wo inmitten des Tisches die Platte mit einem Fisch steht, darüber drei Brote; sehr ähnlich auf der Lipsanothek von Brescia, Kollwitz, Lipsanothek Taf. 3 unten): sie sind auch deshalb nicht auf Christus zu beziehen, da nur *ein* Fisch = ἰχθύς niemals mehrere, Christus bedeuten können (a. O. bes. 601–10). – Sinn des Bildes ist nicht die Einsetzung der Eucharistie oder eine Allusion auf sie, wie u. a. Wessel (Sieg über den Tod 45) es will, der die Brote als umgestülpte Sturzbecher ansieht, sondern allein die Voraussage des Verrats und die Reaktion der Jünger darauf. Ottolenghi (7) hat die bis zu einem gewissen Grade verwandte Darstellung des Mailänder Buchdeckels mißverstanden, indem sie dort die Einsetzung des Abendmahls aus der fälschlichen Annahme, Christus halte den Kelch, herausliest; den Kelch hält indessen der Jünger neben Christus (zu Interpretationen vgl. Dölger, ΙΧΘΥΣ 5,554–78; gute Abb. bei Delbrück, Antike Denkmäler 4 [1931] Taf. 6. Volbach, Elfenbeinarbeiten 61 f. Nr. 119 Taf. 37 und Dölger a. O.). Daß das Schema östlich ist, erweist die Darstellung des Rossanensis (vgl. Muñoz 4 Taf. 8), die weitgehend übereinstimmt, bis auf die Tatsache, daß Judas gerade eintaucht; trotzdem handelt es sich hier auch um Matth. 26,21, denn *Ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι εἷς ἐξ ὑμῶν παραδώσει με* (wahrlich ich sage euch, einer von euch wird mich verraten) ist beigeschrieben: doch taucht der sechste Jünger gerade in die Schüssel, nach Matth.26,23: der die Hand mit uns in die Schüs-

sel taucht, wird mich verraten. Das Schema des Sigma und des Tisches mit Fischen bleibt auch noch für viele Werke der mittelbyzantinischen Malerei charakteristisch (vgl. Millet 293 ff.: z. B. Göreme, Kapelle 29 Kiliçlar Kilise, Jerphanion, Les églises rupestres Taf. 49,2. Restle XXIV Taf. 272). Die irrige eucharistische Deutung auch u. a. bei Morey (Early Christian Art 161; Nordström 60, vgl. S. 163).

Ein anderes Schema liegt der Miniatur des Pariser Gregor-Codex zugrunde, Ms. Gr. 510 fol. 196vo (Omont Taf. 38).

Die Einsetzung des Abendmahls ist dagegen nach dem eigentlichen Mahle im Rossanensis fol. 3^{v}. fol. 4, dargestellt, indem Jesus stehenden Jüngern Brot und Wein gibt (A. Muñoz Taf. 6. 7), desgl. im Rabula-Codex, Florenz Medicea-Laurenziana Plut. 1,56 fol. 11b, vor allem aber auf den Silberschalen von Riha und Stuma, im Fogg Art Museum bzw. in Istanbul (vgl. H. Peirce – R. Tyler 2 Abb. 144; Volbach – Hirmer Taf. 247).

2. DAS GEBET IN GETHSEMANE

Wilpert, Mosaiken und Malereien 853 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,33 f. – Nordström 61 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 7 ff. – Bovini, Mosaici 45 f. – Matth. 26,44–45. Marc. 14,32–42. Luk. 22,40–46.

Wohl kommt zuerst Lukas als Unterlage in Frage, da bei ihm Jesus nicht Petrus und die Söhne des Zebedaeus mit sich nimmt, also alle Jünger beisammen bleiben (so auch Nordström a. O. 62). Trotzdem ist das Bild keine wirkliche Illustrierung des Textes.

Für die Komposition mit dem isolierten, übergroßen Jesus als Orans gibt es kein Gegenstück: ganz anders ist die entsprechende Darstellung im Codex Rossanensis fol. 4^{v} (Muñoz Taf. 8). Der Bildvorwurf wird als östlich angesehen von Grabar (Martyrium 2,267), als abhängig von den palästinensischen Zyklen. Der Komposition eher verwandt als die übliche Gethsemane-Darstellung erscheint in den großen Linien die Komposition der Metamorphosis, der Verklärung Christi, wenn man die Gestalten von Moses und Elias zu Seiten Christi wegnimmt. Diese Verwandtschaft kommt am stärksten bei den späteren Darstellungen heraus, so in Monreale (Demus, Byzantine Mosaics of Norman Sicily Abb. 67^{a} u. a. m.); sie könnte sich aus der verwandten äußeren Situation ergeben, es ist aber eher eine wirkliche Verwandtschaft des bildlichen Vorwurfs zu vermuten und vielleicht auf eine Apsis-Komposition zurückzuführen (vgl. Baumstark, BZ. 20 [1911] 191 f.: Urtypus sei das Apsisbild der Gethsemanekirche selbst). Im Bilde von S. Apollinare Nuovo wird im Gegensatz zu dem in S. Sabina zum ersten Mal nachweisbaren Schema der Theophanie-Charakter des Ereignisses betont, und damit, selbst innerhalb der Passion, die Göttlichkeit der Erscheinung Christi, da er ja mit seinem himmlischen Vater redet.

Nach Nordström wird das Abseitsgehen durch die Isolierung im Bilde hervorgehoben: Christi Zusammenhang mit dem Überirdischen ist betont.

Nicht dem Bilde gemäß ist die eucharistische Deutung von Simson (Sacred Fortress 76), indem er Matth. 26,39 zugrunde legt: „lass den Kelch an mir vorübergehen": der Kelch ist nicht dargestellt.

Wenn aber Wessel (Sieg über den Tod 46) die Szene auf das hohepriesterliche Gebet bezieht (Joh. 17), so erscheint es schon deshalb nicht richtig, weil es vor dem Gang nach Gethsemane in der Stadt stattfand. In S. Apollinare Nuovo handelt es sich aber deutlich um eine ‚Gartenlandschaft', also Gethsemane, und die Jünger sind daher, entsprechend den evangelischen Berichten, wenigstens z. T. schläfrig dargestellt.

3. DER VERRAT DES JUDAS

Wilpert, Mosaiken und Malereien 857 ff. – Ricci, Tavole storiche 4, 34. – Millet 339 ff. Abb. 351. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 10 ff. – Bovini, Mosaici 46 f. – Belting 52 ff. – Matth. 26,47–57. Marc. 14,43–50. Luk. 22,47–53; bei Joh. 18,1–12 küßt Judas nicht Jesus, sondern steht bei den Häschern.

Der Bildvorwurf folgt im allgemeinen dem synoptischen Bericht, doch sind aus der johanneischen Version übernommen und eingefügt: die Fackeln der Diener der Hohenpriester und Pharisäer; Petrus zieht das Schwert, um Malchus das Ohr abzuhauen; bei den Synoptikern ist der Name des Apostels, der das Schwert zieht, nicht erwähnt.

Die Komposition muß auf einen Archetypus zurückgehen, der noch in der mittelbyzantinischen Malerei seinen Nachklang hat vgl. dazu Belting (56 f.), der von letzterem als Typus B der Ikonographie des Verrates des Judas bezeichnet wird, im Gegensatz von Typus A, vertreten u. a. durch den Rabula-Codex Florenz, Medicea Laurenziana, Plut. 1,56 fol. 12^{r}. Im Typus B bahnt sich eine Vereinigung von Verrat des Judas und der Gefangennahme Jesu an, was gerade in der Darstellung von S. Apollinare Nuovo deutlich wird, wo die Häscher aktiv in die Szene bereits eingreifen (zur Entstehung und weiteren Entwicklung im byzantinischen und westlichen Mittelalter vgl. Belting a. O.). – In Paris, Bibl. Nat. Ms. Gr. 54 fol. 99^{v} (Omont Taf. 93) entspricht die Mittelgruppe S. Apollinare Nuovo sowie in manchen Zügen die Gruppe der Häscher links: ganz links steht z. B. ein bärtiger Jude

mit Fackel; rechts im Vordergrund dagegen erscheint die seit dem 12. Jh. in der byzantinischen Malerei übliche Malchuszene (vgl. dazu Demus, Byzantine Mosaics of Norman Sicily 286 Taf. 70; sowie dort über die weiteren Veränderungen des Schemas). Während in S. Apollinare Nuovo die drei Gruppen klar getrennt sind, umgeben Häscher und Jünger die Mittelgruppe im Halbkreis, was charakteristisch für die mittelbyzantinische Kunst ist, z. B. Kiliçlar Kilise (Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce Taf. 49,1), Monreale (Demus, Mosaics of Norman Sicily Abb. 70), Paris, Bibl. Nat. Ms. Grec. Suppl. 27 fol. 118^{v} (Omont Taf. 98, 12. Jh.), Petrus hält das Schwert, aber geschultert, im Evangeliar Heinrichs III. (A. Boeckler, Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. [1933] Taf. 87).

4. JESUS WIRD ZUM HOHEN RAT GEFÜHRT

Ricci, Tavole storiche 4,35. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 12 ff. – Bovini, Mosaici 47 f. – Nach Luk. 22,66.

Eine parallele Darstellung ließ sich bisher nicht nachweisen. Ottolenghi (13) hat zwar als Parallele auf das Elfenbein im Louvre (Volbach, Elfenbeinarbeiten 63 Nr. 121 Taf. 36) hingewiesen, wo als untere Szene eine Gruppe erscheint, die sehr ähnlich ist, aber doch mit Volbach als eine Gefangennahme, wo links Judas steht (also Joh. 18, 1–12), zu deuten ist. Dennoch erscheint die Dreiergruppe mit dem von zwei Soldaten umgebenen Jesus der Komposition des Mosaiks ähnlich, man vergleiche besonders die Handhaltung Jesu und des Priesters links mit der des Soldaten links, wie auch das Schreiten nach rechts.

5. JESUS VOR KAIPHAS

Wilpert, Mosaiken und Malereien 860 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,35. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 13 f. – Bovini, Mosaici 48 f. – Nach Matth. 26,57–66; denn Marc. 14,53–65 und Luk. 22,66–71 enthalten nicht die zwei falschen Zeugen: diese möchten wir in den beiden Juden hinter Christus erkennen, nicht nur einen im Vordergrund, wie Bovini (49) annimmt.

Frühchristliche Gegenstücke gibt es nicht, denn die anderen Darstellungen folgen einer verschiedenen Version, z. B. auf der Lipsanothek von Brescia (vgl. Kollwitz, Lipsanothek 16 Taf. 1) oder auf der Holztüre von S. Sabina (vgl. Wiegand, 95 ff. Nr. 18 Taf. 21), wo die Hohenpriester, auf ersterer zwei, auf letzterer einer, auf einem richtigen Klappsessel im Profil zu Jesus hin sitzen. Wichtig erscheint auf der Lipsanothek, daß Jesus, wie später bei Pilatus, von zwei Soldaten geführt wird, während in S. Sabina ihm wie in S. Apollinare Nuovo Juden folgen, aber in der Zahl von fünf, also einer großen Anzahl für das kleine Format. – Wohl scheint das Schema von S. Apollinare Nuovo noch durch in dem entsprechenden Fresko der Kapelle 29 (Kiliçlar Kilise) von Göreme (Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce Taf. 49,2; Restle XXIV Taf. 272; um 900), mit Inschriften ANAC und KAHΦAC: Jesus mit Kreuznimbus, mit erhobener Hand, hinter ihm eine Person. Rechts eine giebelbekrönte Estrade, in der zwei Halbfiguren (unten sind sie von der Tribunalschranke verdeckt), nämlich die beiden Priester, sitzen.

6. ANKÜNDIGUNG DER VERLEUGNUNG PETRI

Ricci, Tavole storiche 4,35. – E. Stommel, Beiträge 127. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 14 ff. – Bovini, Mosaici 50. – Matth. 26,31–35. Marc. 14,27–31. Luk. 22,31–34. – Paola Porta, FR. 4. Ser. 2 (102) (1971) 217 ff.

Für das Verständnis des Bildes ist die Kenntnis des Wortlautes eines der Evangelien notwendig (Matth. 26,31–35):

> Da sprach Jesus zu ihnen: In dieser Nacht werdet Ihr euch alle ärgern an mir. Denn es steht geschrieben: „Ich werde den Hirten schlagen und die Schafe der Herde werden sich verstreuen:
> „Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen nach Galiläa."
> Petrus aber antwortete und sprach zu ihm: Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.
> Jesus sprach zu ihm: Wahrlich ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.
> Petrus sprach zu ihm: Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen. Desgleichen sagten auch alle Jünger."

Zweifellos ist hier die Vorlage das vor allem in der stadtrömischen Ikonographie übliche Bildschema, z. B. die Nebenseite des Sarkophags Lat. 174 (heute in den Grotten von St. Peter, vgl. Repertorium 1, 274 ff. Nr. 677,3 Taf. 106, zuerst von Mesnard, RivAC. 5 [1928] 320 f. verglichen). Stommel (Beiträge 127) hat richtig beobachtet, daß der Hahn hier offensichtlich Gesprächsgegenstand zwischen Jesus und Petrus ist. Ein ähnliches Bild ist in der Commodilla-Katakombe entdeckt worden (vgl. Ferrua, RivAC. 34 [1958] 19 ff. Abb. 16): alles ist seitenverkehrt; links Petrus allein,

in der Mitte die Säule mit dem (zu Petrus gewendeten) Hahn darauf, rechts erst Jesus, dann der Jünger, beide mit einfachem Nimbus. Jesus erhebt die Hand im Sprechgestus, und zwar sind drei Finger sichtbar, also wohl als *ter me negabis* zu denken, wie es Ferrua a. O. 21 richtig gedeutet hat. Der Hintergrund wird von einer einfachen Bogenarchitektur gebildet. In Rom folgt einem völlig anderen Schema die Szene auf der Holztür von S. Sabina, also 2. Viertel des 5. Jh. (vgl. Wiegand, 69 ff. Nr. 12 Taf. 15), was als ein Zeichen dafür angesehen werden kann, daß in einem so großen Zentrum wie Rom mehrere Bildtraditionen nebeneinander vorhanden waren. Nach der Meinung von Morey (Early Christian Art 161) ist das Schema jedoch „gallisch". Wieder ganz anderer Ansicht war Baumstark (BZ. 20 [1911] 196): „ Die beiden auf die Verleugnung Petri bezüglichen Darstellungen in deren erster Christus auf einmal wieder im hellenistischen bartlos-jugendlichen Typ erscheint, müßten schließlich dann wieder mit einer anderen Kirche und könnten mit der Petrusbasilika über dem Kaiphashause in Verbindung gebracht werden." Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß in der Vorlage Jesus unbärtig dargestellt war und daß diese Szene in den Zyklus von S. Apollinare Nuovo eingefügt worden ist: der Künstler hat daher hier einen flaumartigen Bart dem ursprünglich bartlosen Gesicht zugefügt, der dieses Antlitz gänzlich von den anderen des Passionszyklus sich abheben läßt; daher wurde Jesus hier von Kurth, Baumstark und von Simson (73 Anm. 20) als unbärtig angesehen (zur Ikonographie allgemein, mit den verschiedenen Beispielen S. A. Callisen, Art Bull. 21 [1939] 160 ff.; Stommel; Beiträge 88 ff. m. Taf. 12–14, vor allem für Herkunft und besondere Bedeutung).

7. VERLEUGNUNG PETRI

Wilpert, Mosaiken und Malereien 862 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,36. – Millet 350 f. Abb. 370. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 16 ff. – Bovini, Mosaici 50 f.

Es liegt Joh. 18,15–17 zugrunde, da bei Matth. 26,69 Petrus sitzt. Damit kann aber das Lektionar Ms. Ambr. C. 39 inf. (vgl. Nordström 74 f.), wonach am Gründonnerstag die Matthaeusstelle verlesen wurde, kaum Quelle der Zyklen sein.

Eine wirklich entsprechende Darstellung gibt es nicht. Zwei Versionen der Darstellung des Ereignisses, und zwar je nach Matthaeus oder Johannes, sind nachweisbar:

1. nach Matth. 26,69 Petrus sitzend dargestellt, hinter ihm erscheint die Magd und der Hahn, u. a. auf den Londoner Passionstafeln (Volbach, Elfenbeinarbeiten 60 Nr. 116 Taf. 35), wo Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung durch Jesus und Verleugnung durch Petrus ineinander verflochten sind.

2. Petrus stehend, nach Joh. 18,15–17. Vielleicht ist die Szene dargestellt im oberen, beschädigten Felde einer Seitentafel des Diptychons im Louvre (Volbach, Elfenbeinarbeiten 63 Nr. 121 Taf. 36): hier steht links im Vordergrund eine Frau mit erhobener Rechter, rechts ein Mann mit abweisender Geste; im Hintergrund zwei weitere männliche Gestalten; in jedem Fall ist die Darstellung verschieden von der in S. Apollinare Nuovo. Zur Verleugnung würde gut passen, daß darunter wohl die Reue des Petrus dargestellt ist (Matth. 26,75). Sicher ist dagegen die späte Darstellung in Paris, Bibl. Nat. Ms. Copte 13 fol. 271 (Millet 350 f. Abb. 369), wo sich Petrus und die Magd gegenüberstehen, diese mit der im Sprechgestus erhobenen Rechten, während Petrus mit beiden Händen abweist; links neben der Magd das Gebäude mit einem offenen Türflügel. Das Bild befindet sich im Johannestext und bestätigt auf Grund der weitgehenden Übereinstimmung, daß dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo der Text des Johannes-Evangeliums zugrundeliegt.

Interessant im Zusammenhang erscheinen die späteren byzantinischen Varianten besonders in Dochiariu und Dionysiu (Millet Abb. 380. 381).

8. DIE REUE DES JUDAS

Wilpert, Mosaiken und Malereien 864 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,36 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 19 f. – Bovini, Mosaici 51 f. – Nach Matth. 27,35. 9 (Erfüllung des Jeremiaswortes, 32,6–9).

Die Rückgabe der Silberstücke ist nochmals im Codex Rossanensis fol. 8 dargestellt, aber gänzlich anders (Muñoz, Taf. 13). Es ist keine ähnliche Darstellung des Ereignisses erhalten. Häufiger ist dagegen der auch im Rossanensis wiedergegebene Selbstmord des Judas verbildlicht worden, z. B. auf der Lipsanothek von Brescia (Kollwitz, Lipsanothek 32 Taf. 5 sowie Volbach, Elfenbeinarbeiten 56 Nr. 107 Taf. 31) und den Londoner Passionstafeln (Volbach, Elfenbeinarbeiten 60 Nr. 116 Taf. 35).

9. JESUS VOR PILATUS

Wilpert, Mosaiken und Malereien 866 ff. Taf. 99,1. – Ricci, Tavole storiche 4,37 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 20 ff. – Bovini, Mosaici 52 f. – Nach Matth. 27, 11–24. Parallele, aber nicht treffende Stellen: Marc. 15, 2–5. Luk. 23, 2. 3. Joh. 18,29–38, da nur bei Matthaeus der ‚Richtstuhl' erwähnt wird.

Die Darstellung unterscheidet sich durch die Kontraposition zweier Gruppen von der häufigen, einfacheren der Passionssarkophage der 2. Hälfte des 4. Jh., wo die Gruppe um Pilatus, einschließlich des in S. Apollinare Nuovo fehlenden Adsessor, erscheint (vgl. Ottolenghi 21 f., nach Wilpert, Sarcofagi 316 f.), sowie auf der Holztüre von S. Sabina, wo die Szene mit der Kreuztragung verbunden ist, ebenso wie auf der ersten der Londoner Passionstafeln (vgl. Wiegand, 39 ff. Nr. 5 Taf. 8; Volbach, Elfenbeinarbeiten 60 Nr. 116 Taf. 35). Ein ebenfalls wesentlich anderer Bildtypus ist der im Rossanensis erscheinende, mit hohem, von Laurata flankiertem Tribunal, der wirklichen Darstellung einer Gerichtsszene (vgl. Muñoz fol. 8^{r} Taf. 13); verwandt, aber stark verkürzt, im Rabula-Codex, Florenz, Medicea Laurenziana, Plut. 1,56 fol. 12^{v}. Am ähnlichsten erscheint die Darstellung (seitenverkehrt) auf der Lipsanothek von Brescia (Kollwitz, Lipsanothek 16 f. Taf. 1), allerdings nur in der Gruppe um Pilatus, wo ein Diener von der Seite her Wasser und Schüssel bringt. Hinter dem ebenfalls breiten Richtstuhl, aber ohne Rückenlehne, sogar vier weitere, deutlich als Beamte oder Offiziere gekennzeichnete Personen; ähnlich ist Pilatus durch Haartracht charakterisiert, ähnliche Kleidung und kontrapostische Bewegung; ganz anders die Gruppe um Jesus: er wird von zwei Soldaten herangeführt. Es erscheint wichtig, daß gerade dieses oberitalienische Werk so augenscheinliche Verwandtschaft in den sonst so anderen Gestalten der Pilatusgruppe hat.

10. KREUZTRAGUNG

Wilpert, Mosaiken und Malereien 874. – Ricci, Tavole storiche 4,38. – Soper, Art Bull. 20 (1938) 188. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 25. – Bovini, Mosaici 53. – Matth. 27,32; Marc. 15,20–21; Luk. 23,26–33 haben alle Simon von Kyrene als Kreuzträger.

Eine frühchristliche Darstellung ist die der etwa hundert Jahre älteren Holztüre von S. Sabina zu Rom (Wiegand 39 ff. Nr. 5 Taf. 8): hier ist die Handwaschungsszene (ohne Jesus) von der Kreuztragung gefolgt; zu ihr scheinen vier Figuren zu gehören: der Kreuztragende als zweite Person von links (Kopf ergänzt) in paenula-artigem Gewande ist zweifellos Simon von Kyrene, auf ihn folgt mit gebundenen Händen Jesus. Die Komposition ist also ganz wesentlich durch die Umkehrung der Stellung der Hauptpersonen von S. Apollinare Nuovo verschieden. Eine Kombination von Luk. 23,26 und Joh. 19,17, nach der Jesus und Simon das Kreuz gemeinsam tragen würden, wie es Belting (58 Anm. 98) will, kann ich nicht erkennen, da Jesus die Hände gebunden hat und das Kreuz allein auf Simon ruht. Die von Morey (Early Christian Art 161) betonten Ähnlichkeiten nicht nur mit dieser, sondern auch mit der Darstellung des Cambridge-Evangeliars Ms. 286 fol. 125 (vgl. Bd. 2,3), sind nicht vorhanden. Ebenso zeigt die Kreuztragung in der Kiliçlar Kilise (vgl. Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce Taf. 50,2) die Umstellung von Jesus und Simon von Kyrene. Auf den Londoner Passionstafeln ist wie in S. Sabina die Kreuztragung zwischen der Handwaschung und Petri Verleugnung eingeschoben (Volbach, Elfenbeinarbeiten 60 Nr. 116 Taf. 35). Christus schreitet nach rechts, das Kreuz selbst über der linken Schulter tragend, ist geführt von einem Soldaten; es fehlt Simon: also die Version der Kreuztragung bei Joh. 19,17. Wie fast immer vermutete Wilpert auch für diese Komposition eine Übernahme aus Rom.

11. DIE FRAUEN AM LEEREN GRABE

Wilpert, Mosaiken und Malereien 896 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,38. – Soper, Art Bull. 20 (1938) 188. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 25 ff. – Bovini, Mosaici 55 f. – Nach Matth. 28,1–8; dagegen haben Marc. 16,1–8 drei Frauen, Maria von Magdala, Maria Jakobi und Salome, Joh. 20,1–17 nur Maria von Magdala und Petrus, aber zwei Engel, die auch bei Luk. 24,1–11 erscheinen, wo also drei Frauen Maria von Magdala, Johanna und Maria Jakobi genannt sind. In der Exegese des Petrus Chrysologus finden sich gewichtige Hinweise auf den Sinn: „*Angelus enim Domini descendit de coelo, et accedens revolvit lapidem, et sedebat super eum. Et angelo quae causa sedendi erat, cui nulla inerat lassitudo? Sed sedebat ut fidei doctor, ut resurrectionis magister: sedebat super petram, ut soliditas sedis daret credentibus firmitatem. Ponebat angelus super petram fundamenta fidei, super quam Christus erat Ecclesiam fundaturus, qui dixit: Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam. Erat, inquit, aspectus ejus sicut fulgur, et vestimenta ejus sicut nix. Ad angeli gloriam non sufficit fulgor, ad coelestem naturam quid fecit vestimentum? Sed splendore tali referebat speciem nostrae resurrectionis et formam, quia resurgentes per Christum, Christi mutantur in gloriam.*“ (serm. 74 = PL. 52,410 f., übers. BKV. 43,134). Es ist nicht uninteressant, daß hier in der Exegese der weggewälzte Deckstein des Grabes, auf den sich der Engel setzt und der daher auch als Sarkophagdeckel dargestellt worden ist, zum Felsen wird, auf den Christus die Kirche gründen wollte: so sitzt der Engel, ohne jeden Anhalt

im Evangelium, im Bilde auf einem Felsblock, ein Zug also, der auf den Einfluß der Exegese, sei es die des Petrus Chrysologus oder eine andere, zurückgeführt werden könnte.

1. Der Version bei Matthaeus folgen sowohl der untere Teil des Elfenbeins Trivulzio in Mailand (Volbach, Elfenbeinarbeiten 58 Nr. 111 Taf. 33) wie auch die Monza-Ampullen, die, wenn auch in umgekehrter Richtung, dasselbe Schema wie in S. Apollinare Nuovo zeigen: anders ist wohl meist das Grab gestaltet, nämlich nicht rund, sondern polygonal mit einem Kreuz auf dem Dache als Mittelakroter; vor allem trägt die vordere der Frauen ein Weihrauchgefäß, was auf die nach Marc. 16,1 durch die Frauen zum Grabe gebrachten ἀρώματα bezogen werden muß, also vielleicht eine Einfügung nach einem anderen Text. Der zu Seiten sitzende Engel ist ebenfalls geflügelt und erhebt die Rechte im Redegestus. Die Ampullen haben häufig eine Inschrift:
1) ANECTH 2) // ANECTH/KYPIOC 3) // ANEC O KYPIOC „Er ist auferstanden", „Der Herr ist auferstanden", also die Worte des Engels, womit sich das Bild als das der Auferstehung überhaupt erweist (beste Abb. bei Grabar, Ampoules de Terre-Sainte [1958] 58 Taf. 5. 9. 11–14. 16. 18. 22. 24. 26. 28. 34. 40. 45. 47–8. 54–5). Des weiteren gehört dem Typus das Deckel-Bild des Pilgerkastens im Museo Sacro des Vatikans an (z. B. Morey, Early Christian Art Abb. 129): links die beiden gestikulierenden Frauen – es ist einer der seltenen Fälle, wo sie, wie in S. Apollinare Nuovo, keine Weihrauchgefäße tragen – in der Mitte der Grabbau, rechts der sitzende Engel mit Redegestus. Man hat vermutet, daß das Bild in S. Apollinare Nuovo auf ein Modell der Monumentalmalerei zurückgehe, von dem auch die Monza-Ampullen abhängig sein könnten, und daher galt die Szene als abhängig von Bildzyklen der Martyrien des hl. Landes (vgl. Baumstark, BZ. 20 [1911] 189 f.; Wulff, Handbuch 1, 483 f.). Grabar (Martyrium 2, 267. 271) hat eine andere Hypothese vorgebracht: die Monza-Ampullen haben Ähnlichkeiten mit Medaillons wie dem heute in Dumbarton Oaks befindlichen (vgl. S. 162), das in der Münze von K/pel geprägt wurde; daher ist zu fragen, inwieweit die Ampullen nicht die Ikonographie Palästinas, sondern die K/pels im 6. Jh. wiedergeben (Grabar, Ampoules de Terre-Sainte 61). Somit könnte man eher ein k/politanisches Vorbild für das Mosaik in S. Apollinare Nuovo voraussetzen.

Wohl folgt die Darstellung im Rabula-Codex, Medicea Laurenziana, Plut. 1,56 fol. 13[a], derselben Textstelle, aber es liegt eine Bildtradition zugrunde, die ausführlich die ganze Begebenheit, einschließlich des Erscheinens Jesu vor den beiden Frauen, schildert: jedoch sitzt auch hier der Engel rechts vom Grabe auf einem Block, während die Türen des Grabhauses geöffnet sind und daraus Strahlen kommen, welche die Wächter treffen und blenden.

Auf einem Felde der Holztür von S. Sabina (Wiegand 43 ff. Nr. 6 Taf. 9) liegt abermals eine andere Bildtradition vor: rechts steht in der rundbogigen Öffnung des Grabes mit gerafften Vorhängen der Engel, frontal gerichtet, den Sprechgestus in Richtung der von links sich nahenden beiden Frauen ausführend.

2. Der Version bei Marcus folgen andere Werke, wie die Reidersche Tafel im Nationalmuseum in München (Volbach, Elfenbeinarbeiten 57 f. Nr. 110 Taf. 33, um die Wende vom 4. zum 5. Jh.): hier sitzt links ein Engel, rechts kommen drei Frauen; die schlafenden Grabwächter kommen dagegen nur bei Matthaeus vor. Die oben im Hintergrund erscheinende Himmelfahrt dürfte nach Luk. 24,50–52 dargestellt sein. Diese grundlegenden Unterschiede zweier Versionen hat z. B. Ottolenghi (27) überhaupt nicht gesehen, sondern setzt einen gemeinsamen Typus voraus, will dagegen die Unterschiede mit „ampia liberta creativa" erklären (ein Beispiel dafür, welche Mißverständnisse durch ungenügende Untersuchungen entstehen können).

12. WEG NACH EMMAUS

Wilpert, Mosaiken und Malereien 903 ff. – Ricci, Tavole storiche 4,38 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 29 f. – Bovini, Mosaici 56 f. – Nach Luk. 24,13–29.

Die Darstellung ist das einzige reine Landschaftsbild der Zyklen, nicht aus dekorativer Absicht, sondern weil sich das Ereignis in der freien Landschaft zutrug. Damit ist eine exakte Interpretations-Möglichkeit gegeben. Die Kleidung der beiden Gestalten zu Seiten Jesu, Paenula mit Tunica darunter, ist charakteristisch für die Angehörigen des jüdischen Volkes und unterscheidet sich augenfällig vom weißen Pallium, das immer wieder für Jünger und Apostel verwendet wird. Beide sind also durch ihre Kleidung deutlich von den ‚Elf' unterschieden; einer von ihnen heißt Kleopas, der in der Tat nicht unter jene der ‚Elf' gehört. Es handelt sich demnach entweder um zwei von den *γνωστοὶ αὐτῷ* (die Jesus mit den Frauen von Galiläa her gefolgt waren, Luk. 23,49), also ‚Gefolgsleute', oder um Anhänger aus Jerusalem, nicht um Jünger im eigentlichen Sinne. Daß sie nicht zu den ‚Elf' gehören, geht außerdem klar aus dem folgenden Text hervor (Luk. 24,33): *Καὶ ἀναστάντες αὐτῇ τῇ ὥρᾳ ὑπέστρεψαν εἰς Ἰερουσαλήμ, καὶ εὗρον ἠθροισμένους τοὺς ἕνδεκα καὶ τοὺς σὺν αὐτοῖς, ...*

Das Bild ist daher ein gutes Beispiel der Exaktheit der Darstellung der Kleidung und der Wichtigkeit für die Bedeutung der Darstellungen in der frühchristlichen Kunst. Das Faktum einer genauen Textinterpretation weist auf einen zur Bibel-Illustration gehörigen Archetypus und nicht auf eine Original-Schöpfung des Meisters von S. Apollinare Nuovo. Das Schema spiegelt sich daher außerdem in einer ganzen Reihe von späteren Denkmälern wieder, vor allem in byzantinischen oder byzantinisch beeinflußten, u. a.:

1. Rom, S. Maria Antiqua, 7. Jh., Wilpert, Mosaiken und Malereien 673 Taf. 153; im unteren Teil des Fresko erhalten: drei Personen schreiten nach rechts, wo Emmaus liegt, bezeichnet durch die Inschrift [ci] VITAS / [Em] MAUS.

2. Rom, Schatz von Sancta Sanctorum. Silberner Behälter des Papstes Paschalis I. (817–24). Karolingisch (?), Wilpert, Mosaiken und Malereien 903 Abb. 426; H. Schnitzler, Walraff-Richartz-Jb. 20 (1958) 46 Abb. 23 f.; Festschr. F. Gerke (1962) 101 Abb. 10, wo das Vorbild im Umkreise des Elfenbeins Paris-Berlin wohl mit Recht vermutet wird: der bärtige Christus schreitet in der Mitte der beiden Apostel nach rechts, mit niedrig gehaltener Hand im Redegestus, gleichsam den Weg weisend, die Jünger dagegen akklamierend, so daß die Haltung dieser Figuren weitgehend der in S. Apollinare Nuovo entspricht; es fehlt Emmaus, und die Darstellung ist seitenverkehrt gegenüber dem ravennatischen Mosaik. Eng verwandt ist die Miniatur des Codex Egberti in Trier (Schnitzler, Festschr. Gerke 101 Abb. 9), wo Namen beigeschrieben sind: links Kleopas, rechts Lukas – der bei Lukas nicht genannt ist. Auf beiden Darstellungen tragen die Gefolgsleute nun nicht mehr die Paenula, sondern das Pallium, und damit ist die bedeutungsvolle Unterscheidung in der Kleidung zwischen den ‚Elf' d. h. den Aposteln, und den Gefolgsleuten der frühchristlichen Zeit aufgegeben: man verstand sie im Mittelalter nicht mehr.

3. Mittelbyzantinische bis spätbyzantinische Darstellungen zeigen im allgemeinen Christus den Jüngern nachschreitend, wie in Monreale (Demus, Byzantine Mosaics of Norman Sicily 289 m. Lit. und Beispielen Abb. 73); ebenso Florenz, Medicea Laurenziana, Plut. 6,23 (bei Millet Abb. 640), während in Gračanica (vgl. V. R. Petković, La peinture serbe du Moyen-Age [1930/34] Taf. 51b) Christus den beiden Jüngern voranschreitet. – Weitere spätbyzantinische Beispiele bei Millet (641 ff. Abb. 640 ff.).

Cecchelli (RivAC. 29 [1953] 95) hat das Ereignis noch auf einer Reihe anderer Werke dargestellt vermutet: 1. auf einem Grabrelief in Istanbul, wo jedoch mit Recht Christus und Petrus angenommen werden (vgl. Peirce-Tyler 1 Taf. 165). – 2. auf der Holztür von S. Sabina, wo auf einer der kleinen Tafeln Christus zwischen zwei Palmen und zwei nimbierten Gestalten im Pallium erscheint (Wiegand 77 ff. Nr. 14 Taf. 17) und wo zuerst diese Deutung gegeben ist: die seitlichen Gestalten, wohl Apostel, wenden sich Christus zu, der in der Linken ein Brot (?) hält, die Rechte im Sprechgestus erhoben hat, und zwar gegen den rechts von ihm stehenden Apostel: es ist wohl Petrus, der beide Hände im Bausch des Palliums verborgen hat, zweifellos um etwas entgegenzunehmen, wahrscheinlich den Gegenstand in Christi Linker. Der linke Apostel akklamiert oder fungiert als Zeuge des Ereignisses. Wiegand hat den Empfang der Eucharistie in Emmaus vorgeschlagen: doch kann es sich überhaupt nicht um eine Szene dieses Ereignisses handeln, da Kleopas und sein Genosse nicht zu den ‚Elf' gehören und daher nicht einen Nimbus haben können. Eher könnte man geneigt sein, die Erscheinung des Auferstandenen nach Joh. 21,13–19 zu erkennen: nach dem wunderbaren Fischzug gab Christus den Jüngern Brot und auch Fisch und trug nach dem Mahl Petrus auf, seine Herde zu weiden *(pasce oves meas)*.

13. DIE ERSCHEINUNG JESU UNTER DEN JÜNGERN UND DER UNGLÄUBIGE THOMAS

S. Muratori, La più antica rappresentazione della Incredulità di San Tommaso, NBAC. 17 (1911) 39 ff. – Wilpert, Mosaiken und Malereien 906 ff. Taf. 100,1. – Ricci, Tavole storiche 4,39 ff. – Soper, Art Bull. 20 (1938) 188. – Nordström 62 f. – Ottolenghi, FR. 3. S. 17 (68) (1955) 30 ff. – Bovini, Mosaici 57 ff. – Nach Joh. 20,26–29.

Zur Deutung der Szene vor allem Grabar (Martyrium 2, 190; Ampoules de Terre-Sainte 59). Das Ereignis ist in frühchristlicher Zeit mehrmals dargestellt worden, doch entspricht keine der anderen erhaltenen Darstellungen jener in S. Apollinare Nuovo. Vor allem handelt es sich um die isolierte Szene von Christus allein, die Wundmale weisend, mit dem diese berührenden Thomas, also ‚der ungläubige Thomas' im eigentlichen Sinne: z. B. Sarkophagfragment, Ravenna Museo nazionale; vielleicht aus K/pel; Ende 4., Anfang 5. Jh. (Bd. 1, Abb. 145; Bovini, Sarcofagi 26 Abb. 17; de Francovich, FR. 3. S. 26–27 [77–78] [1958] 68 ff. Abb. 59), sowie im Beisein eines weiteren Jüngers auf dem Sarkophag in S. Celso in Mailand (vgl. Wilpert, Sarcofagi Taf. 243, 6). Ikonographisch näher steht dagegen die Darstellung auf den Ampullen von Monza (Nr. 9) und Bobbio (Nr. 10, Grabar, Ampoules de Terre-Sainte 25 f. Taf. 15; 37 Taf. 42,2): auf ersterer steht Christus, dessen Haupt der Kreuznimbus umgibt, mit Codex in der Linken übergroß zwischen je sechs Aposteln, zu je drei übereinander gestaffelt, von denen einige die Hand akkla-

mierend erheben, während vier von ihnen Codices halten, also als Evangelisten aufzufassen sind. Christus ergreift mit der Rechten den rechten Arm des Thomas, um ihn an die Wundmale zu führen; es handelt sich also um den sog. orientalischen Typus von Millet (577 ff.; spätere Beispiele genannt und besprochen bei Demus, Byzantine Mosaics of Norman Sicily 290 m. Anm. 337. 338,3. 339a. S. 345). Es fehlt dagegen hier ganz jede Architektur, die das Vorbild der Ampulle wohl gehabt haben könnte. Besonders wichtig für die Deutung der Darstellung überhaupt ist die Inschrift mit den Worten des Thomas: *O KC MOY KAI O ΘΕΟΣ MOY* (Joh. 20,28; es steht ebenfalls über der Szene auf einem gepreßten Goldblech in Berlin, darunter sodann + *ὅτι ἑόρακάς* (sic) + *με πεπίστευκας* vgl. Volbach, Amtl. Ber. Museum 43 [1921/2] 83), was sodann in der Darstellung in der außerordentlichen Größe Christi seinen Ausdruck findet: die Überhöhung Christi über die Apostel im Bilde in S. Apollinare Nuovo ist also wiederum keine Erfindung des ravennatischen Künstlers, sondern ist bereits auf der Vorlage vorauszusetzen. Wie Grabar (Ampoules de Terre-Sainte 59) treffend beobachtet hat, sind die außerordentlichen Dimensionen typisch überhaupt für den Bildvorwurf (daß auf der Ampulle der Hauptakzent auf dem „O mein Herr und mein Gott" und nicht auf Thomas selbst liegt, auch bei Gerke, Spätantike und frühes Christentum 212). Die Haltung Christi kehrt ebenso auf den Londoner Elfenbeintäfelchen wieder, wo Jesus von vier Aposteln umgeben ist, rechts der bärtige Thomas, der das Wundmal unter der Achsel berührt (vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten 60 Nr. 116 Taf. 35). Christus steht hier, gleich dem Kaiser, nicht auf dem Boden, sondern erhöht auf einem Fuß-Schemel (vgl. dazu Treitinger 58 m. Lit.). – Auch auf dieser irrtümlich von Ottolenghi (32) als besonders ähnlich mit S. Apollinare Nuovo angesehenen Darstellung fehlt die Tür oder eine andere Andeutung der Hausarchitektur.

Eine ähnliche Gesamtsituation wie in S. Apollinare Nuovo bieten dagegen einige mittelbyzantinische Darstellungen, ja sie lassen manche Züge, wie z. B. die hohe, perspektivisch dargestellte Tür-Aedicula im Bilde von S. Apollinare Nuovo erst als eine mißverständliche Umbildung von einer innerhalb von Mauern eingebundenen Tür mit in Felder aufgeteilten Flügeln, die einen Innenraum darstellen sollen, verstehen: die schreinartige, isolierte Darstellung der Tür ist in S. Apollinare Nuovo eine Abkürzung, bei der das wirkliche bedeutungsvolle Element der Architektur besonders herausgehoben ist. Christus erschien ja im Raum, obgleich die Türen geschlossen waren, und beweist damit sein überirdisches Wesen. Im Gegensatz zu S. Apollinare Nuovo erscheint Jesus unmittelbar vor der Tür in der Mitte des Bildfeldes, die ihn also zugleich hervorhebend rahmt. Die Szene ist am ähnlichsten dargestellt im Codex des British Museum, Harley Ms. 1810 fol. 261[b] (Dalton, East Christian Art Taf. 57,2), wo Thomas links vorn leicht gebeugt auf die Wundmale weist, während die Jüngergruppe auf der anderen Seite von Petrus angeführt wird; die Tür hat einen ähnlichen schreinartigen Charakter wie in Ravenna. Unzweifelhaft liegt hier derselbe Archetypus wie in S. Apollinare Nuovo zugrunde. Weitere mittelbyzantinische Darstellungen: Hosios Lukas und Daphni (E. Diez – O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece [1931] Abb. 10. 103–4), Monreale, Dom (Demus, Byzantine Mosaics in Norman Sicily 290 Taf. 22 mit weiteren Beispielen und Lit., dazu vor allem Millet 576. 636 ff.), Evangeliar Codex Laurentianus, Plut. 6,23 fol. 210[v] (Velmans Taf. 64). Ebenso erscheint noch der ‚orientalische' Typus, bei dem Christus die Hand des Thomas zur Wunde führt (Beispiele bei Millet 577 Anm. 5); am klarsten in der Geburtskirche von Bethlehem (vgl. Harvey, The Church of the Nativity [1910] Abb. 28 Taf. 11) sowie wohl auch im Cod. Gr. 21 fol. 3[v] der öffentlichen Bibliothek von Leningrad (K. Weitzmann, Byzantinische Buchmalerei 61 Taf. 66 Nr. 394: 2. Hälfte 10. Jh.).

Damit führt die Frage nach dem Ursprung des Bildvorwurfes in S. Apollinare Nuovo abermals in den Kreis von K/pel zurück.

Die Frage, in welchem Apostel Thomas zu erkennen ist, läßt sich auf Grund der Vergleiche mit den gleichzeitigen und späteren Beispielen eher beantworten: stets steht Thomas vorn, unmittelbar neben Christus und muß daher in der in dem erhaltenen Bildbestand singulären, sich verneigenden Figur mit verhüllten Händen rechts von Christus erkannt werden, wie es bereits Wilpert getan hat und wieder neuerdings von Ottolenghi (31) angenommen wurde, während Ricci (Tavole, 40; Nordström 63 [der in dem sich verneigenden Apostel den ‚Zeugen' erkennen will]; Bovini, Mosaici 59) den dahinter stehenden Apostel mit der nach der Wunde hin erhobenen Rechten vermutet: es handelt sich jedoch hier analog zu dem vierten Apostel links deutlich um die Geste der Akklamation oder des Erstaunens. Der Jünger vorn gibt durch seine Verneigung dem Worte dagegen einen beredten Ausdruck und ist deshalb mit Thomas zu identifizieren.

Ein wohl westlicher Typus ist jener, bei dem Christus von den ‚Elf' und Paulus umgeben wird, z. B. in Cimitile, Beginn 10. Jh. (vgl. Belting 85 ff. m. Abb. 43). Ebenso dürften auf eine nichtöstliche Tradition zurückgehen die Darstellungen im Evangeliar Ottos III. (Leidinger 1 Taf. 51) oder im Lektionar Heinrichs III. fol. 66 in der Bremer Stadtbibliothek (vgl. Goldschmidt, German Illumination 2. Ottonian Period [1928] Taf. 54 B).

KÜNSTLERISCHE PROBLEME

Selten hat man in der Forschung, wie es nötig gewesen wäre, die Analyse der Ikonographie und der künstlerischen Form auseinandergehalten, sondern im allgemeinen diese Komponenten, die nach verschiedenen Gesichtspunkten zu behandeln wären, gleichgesetzt, meist zuungusten der künstlerischen Fragen. Doch hat schon Wulff (Handbuch 438 f.) formale Kriterien herausgearbeitet: es sei nicht die „leidenschaftliche Kunst Syriens" wirksam gewesen, sondern die „strengere Kompositions-Weise der byzantinischen Kunst", ohne daß sich allerdings in S. Apollinare Nuovo bereits der Stil der Konstantinopler Malerei in der Zeit Justinians vorausahnen ließe. Dagegen postuliert Lazarev (Storia della pitture bizantina 78), ebenso wie die älteren russischen Gelehrten, neben der ikonographischen Abhängigkeit auch eine solche des Stiles von den Denkmälern Syriens und Palästinas, ausdrücklich einen Einfluß der angeblich raffinierteren Kunst K/pels ausschließend, welche in ihrer Raffinesse für die Goten unverständlich gewesen sei.

Grabar (L'âge d'or de Justinien 152) hält die Künstler von S. Apollinare Nuovo gegenüber den plastischen Werten, der Modellierung und der Farbkontraste, für weniger sensibel als die Mosaizisten der östlichen Hauptstadt, deren Werke ihnen jedoch bekannt gewesen sein müßten, die sie aber nach ihrem Geschmack interpretiert hätten. Schweinfurth (65) sah hier die Gesetze der antiochenischen Kunst wirken. Den Zusammenhang mit der Kunst von K/pel hat Stern erkannt (527 f.).

Aber auch hierin hat man also die Mosaiken fast allein in ihrer Abhängigkeit, ‚ihrer Herkunft', gesehen, ohne sie auf ihre eigentlichen künstlerischen Werte hin näher zu untersuchen.

Fast nie ist von dem kleinen Format der Mosaiken von ungefähr nur 1 m Höhe, und folglich mit Figuren von oft kaum halber Lebensgröße, die Rede, noch hat man die Tatsache berücksichtigt, daß sie weit entfernt vom Beschauer angebracht sind. Mangels guter Photographien war es außerdem früher kaum möglich, über die künstlerische Qualität, Details und Abstufungen zu urteilen, und eine Betrachtung in der Nähe ist, trotz der höchst eindrucksvollen Ausstellung im Kloster bei S. Vitale 1957–8, sicherlich nur wenigen Forschern möglich gewesen.

Alle diese Gesichtspunkte führten wohl dazu, daß man die künstlerische Qualität mitunter nicht sehr hoch eingeschätzt hat: rückständig (Wulff, Handbuch 438 ff.); etwas primitiv (Lazarev, Storia della pittura bizantina 78); im wesentlichen dekorativ (Grabar, L'âge d'or de Justinien 152, der sich beim Anblick an bemalte Reliefs erinnert fühlt) usw., und das, wie wir soeben gesehen haben, immer mit einem Seitenblick auf die vermeintlich unvergleichlich höhere Qualität der gleichzeitigen K/pler Mosaiken.

Diese immer wiederkehrenden Vergleiche mit der Mosaikkunst K/pels zu Beginn des 6. Jh., aber ebenso mit der Mosaikkunst Syriens und Palästinas, beruhen auf Schemen, da kein einziges dieser Werke erhalten blieb; sie sind daher illusorisch. Die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo werden also in Wirklichkeit nur mit Vorstellungen verglichen, welche sich die einzelnen Forscher, meist im Umgang mit dem mittelbyzantinischen Mosaik, von der K/pler Mosaikkunst vom Beginn des 6. Jh. individuell geformt haben. Was überdies das Urteil in bezug auf die Qualität anbelangt, so ist höchste Vorsicht am Platze: auch in der Mosaikkunst können verschiedene Schulen, und damit sehr verschiedene Strömungen, in der östlichen Hauptstadt bestanden haben, die nicht nur eigene, klar sich von einander absetzende Richtungen vertraten, sondern deren Werke auch qualitativ stark unterschieden gewesen sind, was ja für ein solch großes Kunstzentrum, wie es K/pel gewesen ist, anzunehmen in der Tat naheliegt. Jedenfalls trifft dieses Phänomen sowohl für die Bauplastik als auch für die Reliefs zu, wie es auf das klarste die Werke aus Marmor einerseits, die aus Kalkstein andererseits, z. B. die Scheinsarkophag-Platten von Taş Kasap, zeigen.

Die künstlerische Form und Gestaltung als solche sind daher selten Gegenstand der Betrachtung überhaupt gewesen; es fehlen hierfür alle etwas eingehenderen Untersuchungen.

Die entscheidende Rolle des Goldgrundes wurde zuerst richtig von Kömstedt erkannt (22; vgl. auch dazu Kollwitz, Mosaiken 16 ff.). Als weiteres entscheidendes Merkmal ist allgemein erkannt die Tatsache, daß man bewußt auf Beiwerk verzichtete und sich darauf beschränkte, das unumgänglich Notwendige allein darzustellen. Es trifft aber nicht zu, wenn man mitunter in dieser Beziehung einen Unterschied zwischen dem Wunder- und dem Passionszyklus erkennen wollte.

Zum Darstellungs-Stil und zur Komposition äußerte sich Wulff (Byzant.-Neugriech. Jb. 2 [1921] 370): im Wunderzyklus „dramatischer Illustrationsstil" mit „übergreifender dialogischer Figurenverteilung", im Passionszyklus streng symmetrische Anordnung, bis auf das Mosaik mit der Verleugnung Petri, wo das Prinzip des Wunderzyklus angewandt sei. Schweinfurth (65) erscheint als Dominante die Vertikale Christi, die ausgeglichen sei durch die Diagonale, in

welcher sich die Handlung entwickle. Inwieweit diese Meinungen zutreffen, möge sich aus den folgenden Untersuchungen ergeben.

Wir haben bereits auf die allgemeinen Kompositionsprinzipien in Bd. 1, 195 f. hingewiesen.

Von den beiden hauptsächlichen Strukturen, der Zentral- und der Caesurkomposition, überwiegt erstere, denn danach sind im Wunderzyklus Nr. 2.8.10, im Passionszyklus Nr. 2.3.4.6.10.12.13 komponiert, während der Caesurkomposition Nr. 3.5.6.7.9.11 des Wunderzyklus, und nur Nr. 7 des Passionszyklus folgen. In Nr. 2 des Passionszyklus sind sodann Zentrum und Caesur, und zwar letztere im Goldenen Schnitt nach links, zusammen die entscheidenden Komponenten. Gleichsam fortlaufende, d. h. mehr oder weniger gleichmäßig gereihte Kompositionen zeigen im Wunderzyklus Nr. 4.12.13 und im Passionszyklus Nr. 1.4.7.

Doch finden sich in jeder Gruppe Variationen, die in besonderem Maße zur Vielgestaltigkeit der formalen Ausgestaltung beitragen: das Zentrum kann in einer Caesurkomposition betont sein oder ein entscheidendes Element für Sinn und künstlerische Gestalt des Bildes enthalten. In Zentralkompositionen können Caesuren wiederum auch eine starke künstlerische Wirkung hervorrufen: wieder ist hier das Beispiel die Gefangennahme (Passionszyklus Nr. 2), wo die Gruppe der Häscher von Judas und Jesus scharf getrennt steht.

Mitunter sind in gereihten Bildern zentrale Motive bedeutungsvoll, z. B. der Stock und die Hand des Blinden in Wunderzyklus Nr. 4.

Die Mehrzahl nun dieser Kompositionen richtet sich – wie ja die Mehrzahl figürlicher Kompositionen überhaupt – nach einem Koordinaten-Netz. Es scheinen hierbei ganz einfache, klare Einteilungsprinzipien maßgebend gewesen sein: die vertikale Mittelachse des Bildfeldes, die Mittelachsen der Bildhälften; Goldener Schnitt nach links und nach rechts; horizontale Mittellinie des Bildes, die die Bildhälften horizontal teilenden Linien; so erhielt die Höhe des oberen Bildviertels eine wichtige Funktion für die Höhe von Christi Haupt mit dem Nimbus.

In jenen Mosaiken, in denen in der Mitte des Grundes eine Architektur steht, ist diese meist leicht zur Seite gerückt, nach links in Wunderzyklus Nr. 8 (Tempelfassade), nach rechts in Passionszyklus Nr. 7.8.11 (Haus, Tempel, Grab Christi), und auf diese Weise ist eine starre Symmetrie in diesen Bildern vermieden. Ähnliches ist aber auch mit einer Figur geschehen: der Jünger im Weinwunder (Wunderzyklus Nr. 1) steht etwas links von der Mitte, so daß die Mittelachse gerade noch sein linkes Ohr schneidet. Denn eine wirklich zentrale Stellung dieser Begleitfigur hätte gleichsam zur Bedeutungsverlagerung geführt.

Daß bei Zentralkompositionen häufig Jesus im Zentrum steht, liegt im Wesen des Zyklus selbst. Doch nur einmal fällt die Gesichtsachse Jesu mit der Mittelachse des Bildfeldes zusammen: in der Gefangennahme (Passionszyklus Nr. 2). Aber mehrmals verläuft die Mittelachse des Bildes bei Jesus durch das rechte Auge und den rechten Fuß (Wunderzyklus Nr. 2.8, Passionszyklus Nr. 13). Bei der Kreuztragung (Passionszyklus Nr. 10) geht die Mittelachse des Bildfeldes auch durch Jesu rechtes Auge, doch durch den linken Fuß, da er ausschreitet. Dagegen ist die Stellung Jesu in den Zentralkompositionen Passionszyklus Nr. 2 und 4 frei von jeder Bindung an Koordinaten, gleichsam zufällig und aus dem Zentrum des Bildes gerückt.

Eine Komposition hat auch Gegenstände zum Zentrum, die öfters auf die besondere Bedeutung des Bildes hinweisen: das Fischnetz in der Berufung von Petrus und Andreas (Wunderzyklus Nr. 3), den Stock und die Hand des Blinden (Wunderzyklus Nr. 4), die Fische auf der Schüssel im Abendmahl (Passionszyklus Nr. 1), den Hahn auf dem Pfeiler in der Ansage der Verleugnung Petri (Passionszyklus Nr. 6).

Mehrfach kompositorisch bedeutend ist die mittlere Bildachse als Begrenzung, indem sie mit vertikalen Bildelementen zusammenfällt und zugleich die Sphäre Jesu von der seines Gegenüber trennt, z. B. beim Brunnenpfosten (Wunderzyklus Nr. 6) und dem Pfosten des Opferstocks (Wunderzyklus Nr. 9); am eindrucksvollsten bei der Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum, wo die linke Kante des Hauses damit zusammenfällt (Wunderzyklus Nr. 11), oder ähnlich im Passionszyklus bei Jesus vor Kaiphas und Jesus vor Pilatus (Passionszyklus Nr. 5.9), wo jeweils die linke Kante des Tribunals in der Bild-Mittelachse liegt und daher auf das schärfste die Bildhälften schneidet, nämlich diejenige Jesu von der seiner Richter.

Die Achsen jeweils der Bildhälften wirken als Koordinaten in vier Beispielen: sie verlaufen durch Jesu rechtes Auge und ebenfalls durch seinen rechten Fuß in der Berufung der ersten Jünger (Wunderzyklus Nr. 3) und bei der Szene am Brunnen (Wunderzyklus Nr. 6) sowie beim Zöllner (Wunderzyklus Nr. 8), die der linken Bildhälfte durch Jesu rechtes Auge im Weinwunder (Wunderzyklus Nr. 1); es handelt sich wieder um die gleichsam zufällig wirkende, aber zweifellos beabsichtigte Stellung der Figur in der Bildfläche.

Auch der Goldene Schnitt hat für die Disposition der Figuren in einer Reihe von Mosaiken gedient, für die Figur Jesu zuerst in der Heilung der Blutflüssigen (Wunderzyklus Nr. 5), wo die Achse des Goldenen Schnittes nach links durch Jesu rechtes Auge und den linken Fuß führt; die Achse des Goldenen Schnittes

tangiert dagegen den Nimbus Jesu in drei Mosaiken (Wunderzyklus Nr. 7, nach links; Nr. 11, nach rechts; Passionszyklus Nr. 9, nach rechts) und sie schneidet Jesu im Sprechgestus erhobene Rechte, bedeutsamerweise in der Ansage der Verleugnung Petri (Passionszyklus Nr. 6). Von stärkster künstlerischer Wirkung ist die Lage der Hand des Häschers auf Jesus im Goldenen Schnitt nach links (Passionszyklus Nr. 3) und die Position des Kyrenäers, der das Kreuz trägt (Passionszyklus Nr. 10), im Goldenen Schnitt nach rechts.

Die Diagonale hat dagegen selten eine unmittelbare Funktion: es liegt z. B. die untere rechte Kante des Opferstocks im Mosaik der Scherflein der Witwe in der steigenden Diagonale (Wunderzyklus Nr. 9), ebenso wie der Saum von Jesu Pallium (Passionszyklus Nr. 6). Besonders eindrucksvoll ist die Haltung der Rechten Jesu in der Kreuztragung: sie weist nach unten genau in der Richtung der fallenden Diagonale.

Weitaus größere Bedeutung als künstlerisches Ausdrucksmittel haben jedoch Parallelen zur Diagonale: zuerst die auf Jesu Haupt weisende Richtung des Armes des Judas und, in einer Parallele dazu, der linke Arm und das Schwert in der Rechten des vordersten Häschers, alles in der steigenden Diagonale, bei der Gefangennahme Jesu (Passionszyklus Nr. 3). Eine ähnliche Erscheinung ist der zur steigenden Diagonale parallel verlaufende Unterarm und die im Sprechgestus erhobene Hand – nämlich der Ausdruck der verhängnisvollen Frage – bei der Magd, die in die Richtung der abwehrend erhobenen Rechten Petri führt, in dem Mosaik mit der Verleugnung Petri (Passionszyklus Nr. 7); dieser Linie laufen weiter parallel unten Gewandfalten bei der Magd und bei Petrus, oben, wenn auch nur annäherungsweise, die Projektion des Hausdaches rechts, und so erweist sich die aufsteigende Diagonalrichtung als der entscheidende Faktor in der Komposition. Zu höchstem Ausdruck gesteigert ist sodann eine obere Parallele der aufsteigenden Diagonale im Thomaswunder, nämlich in den Armen Christi und dem Wundmal, was durch Parallelen von Gewandfalten und selbst durch Gestik, wie etwa bei Andreas, nochmals verstärkt wird.

Die Disposition der einzelnen Mosaiken ist also außerordentlich variiert, wenn auch bestimmte Strukturlinien sich wiederholen. Die Koordinaten bilden jedoch nur ein allgemeines Leitnetz, keineswegs ein starres Gerüst. Aber selbst zufällig erscheinende Dispositionen, etwa die verschobene Gesichtsachse oder die gegenüber der Mittelachse des Bildfeldes zur Seite gerückten Architekturen, kehren mehrmals wieder: eine solche Stellung, die ja auch wieder letztlich auf das Koordinaten-System bezogen ist, scheint also beabsichtigt gewesen zu sein.

Wie sich aus der Analyse jedes einzelnen Mosaiks noch ergeben wird, läßt die mitunter nicht ganz ausgewogene Verteilung der Figuren im Bildfeld vermuten, daß eine für eine anders proportionierte Bildfläche entworfene Komposition ohne wesentliche Änderung übernommen worden ist.

Über allem erscheint als wichtiges Resultat, daß prinzipielle Unterschiede der Kompositions-Strukturen zwischen Wunder- und Passionszyklus nicht bestehen.

ANALYSE DER KOMPOSITION IN DEN EINZELNEN MOSAIKEN

WUNDERZYKLUS

1. Weinwunder von Kana (Abb. 121). Der ursprüngliche Charakter der Komposition ist aus dem Erhaltenen nur noch teilweise zu erschließen, da kaum ein Drittel erhalten ist. Die Mittelachse schneidet das linke Ohr des Jüngers, der also leicht nach links aus der Mitte verschoben ist, während der Winkel von Jesu rechtem Auge durch die Mittelachse der linken Bildhälfte geschnitten wird. Wahrscheinlich lag die das Wunder vollführende Hand Jesu im Goldenen Schnitt nach links.

2. Brot- und Fischwunder. Zentralkomposition (Abb. 122). Die Mittelachse geht durch das rechte Auge Jesu und verläuft unten durch seinen rechten Fuß, so daß die Bildachse nach links gegenüber der Körperachse Jesu verschoben ist und Jesu Gestalt zu etwa zwei Dritteln in der rechten Bildhälfte steht. Die Ausdehnung Jesu in den horizontal gebreiteten Armen entspricht annähernd der Hälfte der Bildbreite, und daher befinden sich Brote und Fische jeweils ungefähr in der Mitte der beiden Bildhälften. Die Köpfe sind nach einem bestimmten Rhythmus verteilt, indem sich die der Jünger gegen den Jesu und zum Bildrand hin durch einen jeweils größeren Abstand absetzen und damit zu je zwei zusammenrücken. Sie liegen wie üblich im oberen Bildviertel (nur der Kopf des Andreas reicht mit Mund und Kinn in das Viertel darunter). Jesu Haupt überragt alle anderen; Hals, Haupt und Nimbus haben zusammen fast genau die Höhe des oberen Bildviertels.

Parallel zu beiden Diagonalen verlaufen die unteren Gewandschrägen der Jünger zu Seiten Jesu.

Im Bild herrscht nirgends eine rigorose Symmetrie; nur annähernd ist die Komposition an einem Achsen- und Diagonalennetz ausgerichtet.

3. Berufung von Petrus und Andreas (Abb. 123). Klare Caesurkomposition. Die Mitte bleibt in der oberen Hälfte frei, während in der unteren Hälfte das Fischnetz quer durchgezogen ist. Annähernd gleich ist der Abstand des Kopfes Petri und der Rechten Jesu von der Mittelachse des Bildes. Die Linie, welche die rechte Bildhälfte halbiert, geht durch das rechte Auge und den rechten Fuß Jesu, ähnlich also wie die Mittelachse des vorausgehenden Mosaiks, so daß Jesu Gestalt zu zwei Dritteln im vierten Bildviertel steht. Wieder liegen alle Köpfe im oberen Bildviertel, die Köpfe Petri und des Andreas knapp über der Linie zwischen den oberen Vierteln, und die Kopfhöhe reicht bis zur Höhe der Augen Jesu. Jesu Hals, Kopf und Nimbus haben die genaue Höhe des oberen Bildviertels.

4. Heilung der Blinden (Abb. 124). Gedrängte Reihe von Figuren. Jesus steht rechts im Bilde. Das Bildfeld wird annähernd in zwei Hälften geteilt durch den Stock des ersten Blinden: dieser, leicht schräg nach rechts hin gehalten, umspielt die Mittelachse, welche annähernd die stockhaltende Hand des Blinden begrenzt. Je ein Blinder nimmt eines der beiden linken Bildviertel ein. Die Köpfe liegen im obersten Viertel verhältnismäßig hoch, am höchsten der des Jüngers rechts, der hier nur um weniges kleiner als Jesus ist, da er im Hintergrund steht. Um Jesus herauszuheben, war der Künstler gezwungen, mit dem Nimbus den oberen Bildrand zu überschneiden. Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß die Komposition für ein etwas anderes Bildformat entworfen, also hier übernommen worden ist.

5. Heilung der Blutflüssigen (Abb. 125). Typische Caesurkomposition. Der kompakten Gruppe der Juden stehen scharf kontrastierend Jesus und der ihm in etwas Abstand folgende Jünger gegenüber. Der Künstler hat eine besondere Wirkung dadurch erzielt, daß die rechte Hand Jesu sich im Achsenkreuz, d. h. genau in der Bildmitte befindet, während die verhüllte Rechte der Blutflüssigen unten am Boden von der Mittelachse geschnitten wird und damit in die linke Bildhälfte, gleichsam in Jesu Bereich, hineinreicht. Jesus steht fast genau in der Mitte dieses, des zweiten Bildviertels. Die Köpfe des Jüngers, Jesu und der Juden liegen alle im oberen Bildviertel, am tiefsten der des Jüngers. Besonders differenziert sind in diesem Mosaik die Größenunterschiede. Jesus überragt alle. Hals, Kopf und Nimbus nehmen die ganze Höhe des oberen Bildviertels ein. Jedoch hat der Kopf ähnliche Dimensionen wie der Kopf des in gleicher Ebene liegenden Jüngers, aber auch wie jener der Blutflüssigen unten, während die in weitem Abstand verharrenden Juden kleinere Köpfe haben. Diese Köpfe liegen auch höher als die Jesu und des Jüngers, denn sie sind ja im Hintergrund stehend gedacht. So wird im Bild der Eindruck der Distanzen hervorgerufen.

6. Die Samariterin am Brunnen (Abb. 126). Caesurkomposition. Die Bildmitte wird durch den die Achse umspielenden rechten Pfosten der Brunnenwinde eingenommen: so werden klar zwei Bildhälften abgeteilt, deren eine, die rechte, wie üblich Jesus und der Jünger einnehmen. Wie so häufig geht eine Achse – hier die Halbierungslinie der rechten Bildhälfte – durch Jesu rechtes Auge, während in der linken Bildhälfte die Gestalt der Samariterin die entsprechende Achse ganz frei umspielt. Die Köpfe Jesu und des Jüngers befinden sich wie üblich im oberen Bildviertel, Jesu Haupt unmittelbar über der Trennungslinie, durch welche der Kopf der Samariterin in Mundhöhe geschnitten wird. Der linke, horizontal gehaltene Unterarm der Samariterin liegt unmittelbar über der horizontalen Mittelachse des Bildes. In der Vertikalen umspielen die Hände der Frau und der Eimer die Linie des Goldenen Schnittes.

7. Auferweckung des Lazarus (Abb. 127). Caesurkomposition. Die Mitte wird allein durch die ausgesteckte Rechte Jesu durchschnitten, aber nirgends durch eine Vertikale markiert. Jesu Gesicht liegt rechts von der Linie, welche die beiden rechten Bildviertel trennt. Sein Kopf liegt in derselben Höhe wie der des Jüngers und ist annähernd genauso groß, d. h. kleiner als gewöhnlich, da die Höhe von Halsausschnitt und Nimbus geringer als das oberste Bildviertel sind, wenn auch der Nimbus leicht in den Bildrahmen einschneidet. Die Mittellinie der linken Bildhälfte halbiert den Körper des Lazarus ungefähr auf der Höhe der horizontalen Mittelachse. Der Kopf des Lazarus ragt in das obere Bildviertel hinein. Beachtenswert ist, daß die Architektur des Grabbaus in keiner Weise nach den Bildachsen gerichtet ist. Im ganzen scheint es so, als ob die Komposition auf die Bildfläche fertig übertragen und nicht dafür entworfen wurde.

8. Pharisäer und Zöllner (Abb. 128). Zentralkomposition. Alle Vertikalen sind verschoben gegenüber der Mittelachse des Bildes: diese geht nicht durch die Giebelspitze und die Mitte des Vorhangknotens, sondern verläuft rechts davon. Die Mittelachsen beider Bildhälften werden von den in ihnen stehenden Gestalten wohl umspielt, fallen aber nicht mit den Körperachsen zusammen. Doch beim Pharisäer geht die Achse zwischen den beiden rechten Bildvierteln durch das rechte Auge, wie es häufig sonst bei Jesus der Fall ist, und hält die Mitte zwischen beiden Füßen. Wieder ist die Architektur nicht an die Achsen gebunden. Wohl hat der Künstler absichtlich die an sich schematische Komposition durch diese freiere Verteilung zu lockern versucht.

9. Die Scherflein der Witwe (Abb. 129). Caesurkomposition. Die Mittelachse wird von der rechten Kante des Opferstocks aufgenommen, während die untere, nach hinten fluchtende Kante des Opferstocks mit der von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonale zusammenfällt. Jesus und der Jünger stehen rechts von der Linie des Goldenen Schnittes nach rechts, dessen Achse den Nimbus Jesu links tangiert, aber Jesu Hand und Unterarm greifen nach links in das Feld der Caesur über. Die Vertikalachse zwischen den beiden linken Bildvierteln geht durch das rechte Auge der Witwe.

10. Scheidung der Schafe von den Böcken (Abb. 130). Zentralkomposition. Wie bei dem Mosaik des Brot- und Fischwunders ist die Körperachse Jesu gegenüber der Mittelachse des Bildfeldes leicht nach rechts verschoben, so daß letztere durch das rechte Auge und den rechten Fuß Jesu führt. Die Mittelachsen der beiden Bildhälften haben für die Stellung beider Engel keine Bedeutung; sie sind dagegen zweifellos maßgebend für die Gruppen der Schafe und Böcke: die Achsen umspielen die Augen der Tiere, deren Köpfe in die inneren Bildviertel reichen. Die horizontale Mittelachse liegt etwas über der Gruppe der Böcke, während die Schafe als die Seligen in die obere Bildhälfte hineinragen. Jesu Haupt, Hals und Nimbus nehmen die Höhe des oberen Bildviertels ein, ja die Rundung des Nimbus schneidet leicht den Rand, sicherlich um ihn gegenüber den Nimben der Engel herauszuheben; diese reichen so hoch, daß nur ein schmales Streifchen des Goldgrundes darüber sichtbar wird.

11. Gichtbrüchiger von Kapernaum (Abb. 131). Caesurkomposition. Es scheint hier, wie bei den Scherflein der Witwe, die Stellung Jesu durch den Goldenen Schnitt bestimmt zu sein: Jesus und der Jünger stehen links von der Achse des Goldenen Schnitts nach links, dessen Achse den Nimbus Jesu rechts tangiert; d. h. sie stehen in der kleineren Bildfläche, aus der nur Jesu Rechte in die Caesur hineinreicht. Rechts wird die Caesur von der Bild-Mittelachse begrenzt, die auf das klarste mit der linken Kante des Hauses zusammenfällt, so daß das Haus die ganze rechte Bildhälfte einnimmt. Zu Seiten der Mittelachse der rechten Bildhälfte verteilen sich frei die beiden, das Bett haltenden, auf dem Dach stehenden Männer, während die rechte, sich Jesus am nächsten entgegenstreckende Hand des Gichtbrüchigen von dieser Vertikalachse durchschnitten wird. Wie üblich die Lage im oberen Bildviertel von den Köpfen des Jüngers und Jesu, der mit Nimbus und Hals die ganze Höhe einnimmt.

12. Heilung des besessenen Gerasener (Abb. 132). In diesem Mosaik haben die vier vertikalen Achsen eine besondere Bedeutung. Die Mittelachse grenzt wie so häufig den Raum des Geheilten von dem Jesu und seines Jüngers ab, ohne daß eine Caesur vorhanden ist; nur der rechte Arm des Besessenen reicht in die linke Bildhälfte, ziemlich parallel liegend zur Rechten Jesu. In der linken Bildhälfte teilt die Mittelachse den Raum Jesu von dem des Jüngers ab, in der rechten Bildhälfte begrenzt sie die Felsenlandschaft nach rechts gegen das Wasser des Sees. Jesu Haupt liegt knapp im oberen Bildviertel, während der Kopf des Jüngers mit dem Kinn in das darunterliegende Viertel hineinragt. Die Köpfe liegen also tiefer als im allgemeinen, so daß die Linie zwischen den beiden oberen Vierteln das Kinn beim Jünger und den Hals bei Jesus abschneidet.

13. Die Heilung des Gichtbrüchigen von Bethesda (Abb. 133). Wie beim Lazaruswunder überschneidet der Arm Jesu die Mittelachse, so daß sich seine Hand in der linken Bildhälfte befindet. Ebenso überschneidet das die Diagonale von links oben nach rechts unten umspielende Bett die Mittelachse von links her. Der Kopf und das rechte Bein des stark nach links ausschreitenden Geheilten liegen genau links von der Achse der linken Bildhälfte, und das linke Bein greift mit dem Fuß fast an die Mittelachse des ganzen Bildfeldes aus. Doch Haupt und Körper Jesu werden nach links annähernd durch die Achse des Goldenen Schnittes begrenzt. Der Nimbus Jesu erreicht nicht die volle Höhe des oberen Bildviertels und die Linie zwischen den oberen Bildvierteln schneidet den Halsausschnitt: Jesu Kopf liegt also etwas tiefer als gewöhnlich.

PASSIONSZYKLUS

1. Das Abendmahl (Abb. 134). Sowohl die Füße Jesu wie die des Judas ragen, genau gegenüber, in den Bildrahmen hinein. Man hat also eine fertige Komposition einer sichtlich ungenügenden Bildfläche einpassen müssen: das wird jedoch hier darauf zurückzuführen sein, daß dieses Feld, im Unterschied zu den meisten Feldern mit ca 1,35 m nur eine Breite von 1,17 hat, was von den architektonischen Gegebenheiten abhängen wird; der Entwurf konnte also ein größeres Bildfeld vorgesehen haben.

Die Mittelachse teilt das Bild in zwei Hälften, indem sie zwischen dem fünften und dem sechsten Jünger hindurchführt und den Tisch genau in der Mitte teilt. Jesu linkes Auge und darunter seine verhüllte Linke schneidet die Mittelachse der linken Bildhälfte, während dieselbe Achse auf der rechten Seite zwischen Backe und Ohr des Judas durchgeht.

2. Das Gebet in Gethsemane (Abb. 135). Zentralkomposition. Diese so streng zentral

wirkende Komposition ist einem Koordinatennetz gegenüber am freiesten von allen Bildern des Zyklus komponiert. Jesus ist nicht, wie anderwärts, nur leicht, sondern weit nach rechts verschoben, so daß die Mittelachse nicht einmal sein Haupt tangiert, sondern nur durch den Nimbus führt. In die untere Bildhälfte fallen die gedrängten, durch eine Caesur um die Mittelachse geschiedenen beiden Gruppen der Jünger; in die obere Bildhälfte ragen allein die Köpfe der beiden links hinten sitzenden Jünger hinein.

3. Gefangennahme und Verrat des Judas (Abb. 136). Zentralkomposition. Das Bild ist das einzige Beispiel, wo die Mittelachse des Bildes mit der Achse des Hauptes Jesu zusammenfällt: sie führt durch den Nasenrücken, endet sodann wie gewöhnlich aber im rechten Fuß. Die Mittelachse ist die entscheidende Bildachse, auf der die ganze Komposition beruht. Die Mittelachse der linken Bildhälfte teilt die Gruppe des Haufens der Häscher ungefähr von der Mittelgruppe ab, d. h. von Judas, doch greifen der Arm eines Häschers in die rechte, der rechte Fuß des Judas in die linke Bildhälfte über, also es zeigt sich jene ‚Verschränkung', die auch anderwärts beobachtet werden konnte. Dagegen hat die entsprechende Achse in der rechten Bildhälfte keine Funktion. Zu der von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonale liegen oben annähernd parallel rechter Unterarm und Hand des Judas, in der Bildmitte Falten im Pallium Jesu und unten der Saum des Palliums des Judas. Dagegen gibt die andere Diagonale keinem Element der Komposition die Richtung. Auffallend tief liegen sämtliche Köpfe: selbst Jesu Haupt reicht mit dem Kinn in das zweite Bildviertel von oben, ebenso wie es bei den viel kleineren Köpfen der im Hintergrund stehenden Jünger der Fall ist, während in der Gruppe der Juden und Häscher links alle Gesichter in dem zweiten Bildviertel von oben liegen: nur die Haarkalotten reichen in das oberste Bildviertel, obgleich sie weiter vorn stehend gedacht sind, wie sich aus dem linken Fuß des Judas ergibt. Es herrscht hier gleichsam eine Hierarchie der Höhen. Im ganzen scheint die Komposition für ein breiteres und weniger hohes Bildformat entworfen worden zu sein, das man demnach nahezu unverändert in das vorbestimmte Bildformat von S. Apollinare Nuovo eingepaßt zu haben scheint und daher die meist angewandte Höhenlage, vor allem des Hauptes Jesu, nicht erreichen konnte. Trotzdem ragt die Gestalt Jesu über alle hinaus, nicht nur durch die Höhe, sondern auch durch die größeren Dimensionen seines Körpers, einschließlich des Hauptes, was ganz scharf zu den geringeren Dimensionen der Gestalt des Judas kontrastiert: durch das Anschmiegen des Judas wird, im unmittelbaren Vergleich, der Eindruck des Überragens Jesu noch wesentlich gesteigert.

4. Der Weg zum Hohen Rat (Abb. 137). Zentralkomposition. Die dicht gedrängte Gruppe der Figuren ist, obgleich zentral komponiert, nach rechts im Bild verschoben, wohl um die Richtung des Weges und die Bewegung auszudrücken. Die landschaftlichen Elemente, frei verteilt, haben eine entscheidende Wirkung. Jesus befindet sich daher weiter rechts als sonst, so daß die Mittelachse des Bildfeldes durch den Nimbus links führt, ohne sein Haupt zu tangieren; jedoch verläuft sie unten zwischen den Füßen, liegt also hier verhältnismäßig zentral. Jesus überragt alle, sein Haupt mit Halsausschnitt und Nimbus hat die ganze Höhe des obersten Bildviertels. Niedrig liegen die viel kleineren Köpfe der Juden rechts und links, ohne eine besondere Ausrichtung durch die Koordinaten.

5. Jesus vor Kaiphas (Abb. 138). Gedrängte Caesurkomposition. Hier, wo Jesus einer Gruppe von drei Personen gegenübergestellt ist, kommt wieder das Kompositionsschema des größten Teils der Bilder des Wunderzyklus zur Anwendung. Der eine Caesur bewirkende goldene Grund erscheint nur in der oberen Bildhälfte und in ihn ragt, wie üblich, die im Sprechgestus erhobene Rechte Jesu hinein. Das Tribunal der Hohenpriester wird in seinem oberen Teil links genau von der Mittelachse der Bildfläche begrenzt, so daß Jesus ungefähr das zweite Bildviertel links vorbehalten bleibt. Die Mittelachse der rechten Bildhälfte läuft, sicher nicht zufällig, durch das linke Auge und den linken Fuß des Kaiphas, der sich damit in der Mitte befindet. Die verhältnismäßig kleinen Köpfe liegen hoch, z. T. in der Mitte der Höhe des oberen Bildviertels; eine strenge Isokephalie ist, wie man annehmen möchte, bewußt vermieden. Der Nimbus Jesu streift den oberen Bildrand, sein Haupt ist das bei weitem größte.

6. Ankündigung der Verleugnung Petri (Abb. 139). Zentralkomposition. Die Architektur, vor allem der Pfeiler in der Bildmitte, fallen mit keiner der Achsen der Bildfläche zusammen. Die Mittelachse der Bildfläche führt jedoch mitten durch den Hahn auf dem Pfeiler. Die Mittelachse der Bildhälften führt links durch den linken Fuß Jesu, sie berührt hier aber nur das rechte Auge links, rechts geht sie mitten zwischen den Füßen Petri durch und berührt das linke Auge rechts: die Augen liegen also gleichsam symmetrisch zur Mittelachse des Bildes. Der von Jesus und dem Jünger eingenommene Bildraum ist von der Achse des Goldenen Schnitts nach links bestimmt, diese geht durch die Finger der im Sprechgestus erhobenen Rechten Jesu. Jesu Hals, Haupt und Nimbus nehmen, wie in der Mehrzahl der Bilder des Wunderzyklus, die ganze Höhe des oberen Bildviertels ein. Petri Kopf liegt etwas höher als jener des

Jüngers hinter Jesus: also wieder eine gewisse Hierarchie der Größen.

7. Verleugnung Petri (Abb. 140). Klare Caesurkomposition. Petrus steht im dritten Bildviertel, indem die Mittelachse des Bildfeldes seinen rechten Fuß schneidet, die Mittelachse der rechten Bildhälfte den über seinen linken Unterarm fallenden Gewandbausch begrenzt, und damit seine Gestalt. Das vierte Bildviertel bleibt daher ganz ohne menschliche Figur, ist rein Architektur und Goldgrund. In der linken Bildhälfte umspielt die Gestalt der Magd die Mittelachse, sie steht jedoch inmitten eines architektonischen Elementes, das sie rahmt: die Tür des Hauses, deren rechter Pfosten sicherlich nicht zufällig in der Achse des Goldenen Schnittes nach links liegt. Nur ihre im Sprechgestus schräg erhobene, auf Petrus weisende Hand geht darüber hinaus und reicht in die Caesur zwischen den Gestalten hinein. Für ihre Richtung ist die Diagonale von links unten nach rechts oben maßgebend, zu der sie parallel gehalten ist, und wenn man ihre Linie in der Diagonalrichtung fortführt, so schneidet diese die abwehrend erhobene Rechte Petri, also eine unmittelbare Verbindung derjenigen Gesten, die das Geschehen ausdrücken, wodurch sie gerade gleichsam ‚sprechen'. Ebenso verläuft der untere Gewandsaum der Magd in der Richtung nur wenig über dieser Diagonalen, so wie weiter rechts unten der Saum des Palliums dieser Richtung folgt. Der Kopf Petri liegt knapp im unteren Teil des oberen Bildviertels, während der Kopf der Magd von der Linie zwischen den beiden oberen Bildvierteln in Augenhöhe durchschnitten wird. Über dieser Linie liegen auch die Fenster des Hauses und sicher nicht zufällig die Finger der abwehrenden Rechten Petri, d. h. die Geste der Abwehr, also des Verleugnens, und damit Ausdruck des ganzen Bildsinnes.

8. Die Reue des Judas (Abb. 141). Abermals ist die Architektur nicht an das Achsensystem der Bildfläche gebunden; und so liegt die Mittelachse links von der Giebelspitze des Tempels, genau wie im Mosaik des Gleichnisses vom Pharisäer und Zöllner. Auch die Gestalten scheinen in keiner Weise in ein solches Netz eingebunden zu sein. Man könnte vermuten, daß die Hand des Judas, welche den Beutel mit den Silberlingen hält, der Kern der Darstellung also, sich in der Achse des Goldenen Schnittes nach links befinde.

Alle Köpfe liegen tief, der des Judas etwas höher als derjenigen Gestalten, die in der Tempeltür erscheinen.

9. Jesus vor Pilatus (Abb. 142). Klare Caesurkomposition. Die linke Kante des Richtstuhls des Pilatus fällt genau mit der Mittelachse des Bildfeldes zusammen. Die Köpfe Jesu und des Pilatus, beide im oberen Bildviertel – der Nimbus Jesu streift den oberen Bildrand –, liegen in etwa gleicher Entfernung von der Mittelachse des Bildfeldes, nach außen von den Mittelachsen beider Bildhälften tangiert. In der Caesur herrscht allein der goldene Grund und unten der grüne Boden. Jesu Nimbus wird rechts von der Achse des Goldenen Schnittes nach links tangiert. In der Pilatus und seinem Gefolge vorbehaltenen rechten Bildhälfte scheinen keine Koordinaten eine Rolle zu spielen. Die Gestalt des Pilatus ist leicht nach links aus der Mitte der Bildhälfte gerückt, also Jesus genähert und damit zu ihm in Beziehung gesetzt. Erstaunlich bleibt kompositionell der Kontrast der gedrängten Menge links hinter Jesus und der lockeren Gruppe von Dienern und Militärs um Pilatus.

10. Kreuztragung (Abb. 143). Besondere Form der Zentralkomposition. Die Mittelachse der Bildfläche führt durch Jesu rechtes Auge und durch die Zehen des im Schreiten leicht zurückgesetzten linken Fußes. Die Rechte Jesu, die nach unten, wohl aber eigentlich auf das Kreuz, weist, nimmt genau die Richtung der von links oben nach rechts unten führenden Diagonale auf und liegt unmittelbar rechts unter dem Mittelpunkt des Bildes (unter dem Schnitt der beiden Mittelachsen). In der rechten Bildhälfte fällt die Körperachse des Simon von Kyrene mit der Achse des Goldenen Schnittes nach rechts zusammen. Der Kopf Jesu liegt im oberen Bildviertel, doch reicht sein Nimbus nicht ganz an den oberen Bildrand. Die Mehrzahl der Köpfe der Juden reicht in die untere Hälfte des oberen Bildviertels, nur der Kopf des Bärtigen ganz links, ebenso wie der des Simon werden in Mundhöhe von der Linie zwischen den beiden oberen Bildvierteln geschnitten. Der Querarm des Kreuzes liegt schräg im oberen Bildviertel.

11. Die Frauen am leeren Grabe (Auferstehung) (Abb. 144). Zentralkomposition. Abermals ist alles nach rechts verschoben, wie in mehreren anderen Bildern mit zentral im Zentrum stehender Architektur: so liegt die Achse des Bildfeldes weit links vom Akroter des das Grab Christi enthaltenden Monopteros, und das offene leere Grab wird in der Tür unmittelbar rechts von der Mittelachse des Bildes sichtbar. In der linken Bildhälfte geht die Mittelachse durch das linke Auge des Engels. Die mittlere Querachse schneidet die im Gestus auf das leere Grab weisenden Hände der Frauen, während die im Sprechgestus erhobene rechte Hand des Engels über der Mittellinie schräg nach oben geführt ist, parallel zu der von links unten nach rechts oben verlaufenden Diagonale. Tief liegende Köpfe: die Augen des (sitzenden) Engels liegen unter der Linie zwischen den beiden oberen Bildhälften, die Gesichter der Frauen darüber, doch wird das der linken etwas über dem Munde geschnitten.

12. Der Weg nach Emmaus (Abb. 145). Die Struktur der Komposition richtet sich im Grund nach jenen, in denen Jesus und dem einen Jünger eine Bildhälfte vorbehalten ist und wo er mit seiner im Sprechgestus erhobenen Rechten in die andere Bildhälfte übergreift. Jesu Gestalt nimmt hier das dritte Bildviertel ein, indem die Mittelachse seinen Nimbus links und den rechten Fuß tangiert.

Ebenso stehen die beiden Gefolgsleute in je einem Bildviertel, es jedoch nicht ganz ausfüllend und nach links mit Arm oder nur Hand darüber hinausgreifend. Auch der Stadtberg von Emmaus füllt ein Bildviertel, das linke, indem die Mittelachse der linken Bildhälfte oben das Stadtbild, das die Höhe des obersten Bildviertels hat, nach rechts hin begrenzt. Allein Jesu Haupt befindet sich ganz im oberen Bildviertel, vom Halsausschnitt an, doch reicht sein Nimbus nicht bis zum oberen Bildrand. Während der Kopf des linken, voranschreitenden Gefolgsmannes in den Augen durch die Linie zwischen den beiden oberen Bildvierteln geschnitten wird, liegt der Kopf des rechten, jedenfalls über dem Mund, im oberen Bildviertel. Beide Gestalten sind wesentlich kleiner als die Jesu. Doch haben alle Figuren, im Vergleich zur Bildfläche geringere Dimensionen, als das sonst der Fall ist: wohl wieder paßte man ein für ein anderes Format entworfenes Bildschema ein.

13. Die Erscheinung Jesu unter den Jüngern und der ungläubige Thomas (Abb. 146). Zentralkomposition. Wie üblich schneidet die Mittelachse des Bildes das rechte Auge Christi, schneidet außerdem seine Rechte, verläuft aber unten zwischen den Füßen. Etwa in der Höhe des Ellbogens zeigt sich, daß die Mittelachse des Bildes mit Christi Körperachse zusammenfällt. Entscheidend für den ganzen Bildaufbau ist außerdem eine Horizontale, nämlich die Linie zwischen den beiden oberen Bildvierteln: denn Christi Haupt ragt allein in das obere Bildviertel – sein Nimbus reicht jedoch nicht bis zum oberen Bildrand –, während die Köpfe von zehn Jüngern gleich darunter liegen, der Kopf des elften, nämlich des Thomas, von der horizontalen Mittelachse geschnitten wird und somit sein Körper ganz in die unter Bildhälfte fällt. Unverkennbar ist weiterhin die kompositorische Funktion der von links unten nach rechts oben führenden Diagonale, zu der die Gewandsäume der linken Jüngergruppe darüber und darunter parallel verlaufen, nach der vor allem aber Christi auf das Wundmal weisende rechte Hand gerichtet ist, ebenso wie die Blöße unter der Achsel mit dem Wundmal selbst. Abermals, wie in der Verleugnung Petri, hat die aufsteigende Diagonalrichtung eine entscheidende Ausdrucks- und Aussagefunktion.

Die Architektur der Türe steht im Hintergrund nach links gerückt und ist beziehungslos zu den Mittelachsen, der ganzen Fläche und beider Hälften; vielleicht könnte für ihre Lage der Goldene Schnitt nach links maßgebend gewesen sein, dessen Achse durch den rechten Türpfosten verlaufen würde.

FRAGE DER KÜNSTLER

Durch die neuen technischen Untersuchungen (vgl. Bovini, Mosaici 66 f.) ist auch die Frage der Künstler selbst nicht aus der Alternative: einer oder mehrere Künstler herausgeführt worden. Je einen Künstler nehmen für den Passions- oder den Wunderzyklus in jüngerer Zeit an: de Jerphanion (Voix des monuments 90 f.), vor allem Ottolenghi (FR. 3. S. 17 [58] [1955] 46), vorwiegend weil im Wunderzyklus die Szenen anders komponiert seien als in der Passion, wo außerdem fast überall mehr Figuren auftauchen. Bovini (Catalogo 110; Mosaici 68 ff.) hat auf Grund der technischen Unterschiede in beiden Mosaikzyklen nochmals die Unterschiede der Komposition betont und zwei Meister postuliert: 1.) Maestro dei riquadri raffiguranti i miracoli di Cristo, 2.) Maestro dei riquadri raffiguranti la passione del Salvatore (was z. B. ganz übernommen wird von Lazarev 77), während seine Untersuchungen sich nicht auf die ausführenden Hände ausdehnten und er nicht auf die manifesten Unterschiede, z. B. allein in der Gestaltung Christi im Wunderzyklus, hingewiesen hat. Cecchelli (FR. 3. S. 23 [74] [1957] 77 ff.) hat dagegen das ganze Werk einem Künstler zugeschrieben, der mit Gehilfen tätig gewesen sei; die Variationen gingen dagegen häufig auf die Verschiedenheit der Aufgabe zurück, andererseits seien genügend Übereinstimmungen in beiden Zyklen festzustellen. Mit Ottolenghi hat Cecchelli jedoch die Nischen zwischen den Christus-Bildern einem besonderen, ‚dekorativen' Künstler zugewiesen. Überall fehlen auch hier genauere Untersuchungen.

Die Herkunft der Künstler wird von Galassi (Roma o Bisanzio 71 ff.) als ravennatisch angesehen, ebenso von Bovini (Mosaici 70 f.), der auf die selbstverständliche, nicht genügend beachtete Tatsache hinweist, daß sich Werkstätten für diese damals häufig angewandte Kunstgattung an Ort und Stelle befunden haben müssen.

Doch allgemein hat man das Problem auf zu einfache Weise zu lösen versucht, obgleich gerade die künstlerische Frage eine der kompliziertesten in bezug auf die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo zu sein

scheint. Zuerst ist die Frage des Entwurfes und die der Ausführung der Mosaiken streng auseinander zu halten.

Auf nur einen entwerfenden Künstler weisen folgende Tatsachen:

1.) die in beiden Zyklen wiederkehrenden Kompositionsprinzipien;

2.) der bereits erwähnte Verzicht auf alles nicht unbedingt zum Thema gehörige Beiwerk in beiden Zyklen.

3.) Reduktion der Figuren auf das Mindestmaß: so erscheint der einzige, Jesus begleitende Jünger auch in dem einzigen, schematisch vergleichbaren Mosaik des Passionszyklus, nämlich in der Ansage (Nr. 6). Die in einigen Mosaiken des Passionszyklus zahlreicheren Personengruppen sind für die Handlung unumgänglich: aber auch hier ist die knappste Zahl von Figuren gewählt, um eine Menge zu verbildlichen. Die volle Zahl der Apostel erscheint nur einmal, nämlich in Passionszyklus Nr. 13, wo die Anwesenheit aller zusammen für das Geschehen notwendig ist.

Für die Tätigkeit zweier Künstler, d. h. je einen für Wunderzyklus und Passionszyklus, kann nicht die Bärtigkeit oder Unbärtigkeit Jesu ins Feld geführt werden, da es sich um am Anfang des 6. Jh. bereits festliegende ikonographische Typen handelt.

Dagegen müssen für die Ausführung im ganzen viel mehr als nur zwei Künstler unterschieden werden; da wir eine umfassende Analyse jedoch nicht durchgeführt haben, müssen wir uns mit Andeutungen begnügen.

Im Wunderzyklus bieten die in der Mehrzahl der Mosaiken erscheinenden Köpfe Jesu eine gute Möglichkeit zur Unterscheidung von Händen, und zwar an der Art, wie die Haare gebildet sind: einerseits rotbraune Halslocken (Wunderzyklus Nr. 1.2.3.7.11), andererseits violettes Haar, einschließlich Halslocken (Wunderzyklus Nr. 3.4.6.9.10.12.13). In der Tat scheint sich nun auch bei einer Reihe von Beispielen der ersten Gruppe der Ausdruck des Antlitzes Jesu zu gleichen: und man möchte diesen ‚Meister' für den begabteren ansehen. Andere Mosaizisten haben dagegen die Köpfe Jesu im Passionszyklus gebildet, wo man abermals auf mehrere Hände schließen muß.

Schwierig ist es zu entscheiden, inwieweit die etwa im Wunderzyklus an den Jesus-Köpfen bestimmten Hände auch andere Partien der Mosaiken arbeiteten: mutmaßlich gehen auf sie auch andere Köpfe oder andere bildliche Elemente, d. h. kompliziertere Teile zurück. In jedem Falle war die Arbeit nach den technischen und künstlerischen Anforderungen ein- und aufgeteilt: dem *pictor imaginarius* = εἰκονογράφος des diokletianischen Ediktes (CIL. 3 p. 2328; ed. Laufer 7,9), dem Bildnismaler, dem ein *plastes imaginarius* entsprach, muß ein *tessellarius* oder *tessellator imaginarius (εἰκονικός)* entsprochen haben, d. h. ein über die einfachen, handwerklichen *tessellatores* herausgehobener Mosaizist, der die Figuren, vor allem jedoch die Köpfe, sonstige Teile des menschlichen Körpers und weitere ‚Figuren', herstellte. Sicherlich war eine Mosaik-Werkstatt in ihrer Arbeit hierarchisch organisiert, wonach vom Bildmosaizisten, dem wahren Meister, bis zum Gesellen und Lehrling, dem Gehilfen, der die glatten Grundflächen setzte, jeder seinen Platz streng angewiesen bekommen hatte. Zuerst setzte der Meister die Figuren, dann füllten die Gehilfen den Grund, und man zog gegebenenfalls den Rahmen um das Bild, was sich auf das beste bei Passionszyklus Nr. 1 zeigt, wo der Bildrahmen links die Füße Jesu, rechts die des Judas umfaßt: zuerst hat man hier die Figuren gesetzt, ohne genau auf die Begrenzung des Bildfeldes zu achten, das, entgegen dem Entwurf und der sonst in den Zyklen üblichen Breite, aber entsprechend den architektonischen Gegebenheiten schmaler ausfallen und daher der Rahmen die Füße umfangen mußte.

Nicht angängig ist es jedoch, den *pictor imaginarius* mit dem entwerfenden Künstler des ganzen Schmucks (oder eines der Zyklen) auf Grund seines Namens gleichzusetzen, wie man es öfters bei Bovini lesen kann, (z. B. FR. 3. Ser. 14 [55] [1954] 12; Mosaici 40; vgl. dazu unsere Bemerkung B. Z. 59 [1966] 384): das Adjektiv *imaginarius* ist sicher von *imago (εἰκών)* = Bild abgeleitet, es bedeutet *ad imaginem arte factam pertinens,* es kommt nicht von italienisch imaginare, vorstellen, erfinden; so z. B. bei Augustin. doct. Christ. 2,23,36: *imaginarius signis quae ad cultum idolorum trahunt* (vgl. zum ganzen ThesLL. 7,1,402 s. v. imaginarius).

Doch ist zweifellos die Vorstellung eines Künstlers, dessen Hauptaufgabe, wenn nicht die alleinige, das Entwerfen der Bilder ist, modern und entspricht wohl nicht dem antiken Werkstatt-Betrieb. Wahrscheinlich entwarf zugleich der erfahrenste und befähigste *tessellator* oder *pictor imaginarius;* in vielen Fällen wird er auch das Haupt der Werkstatt gewesen sein.

Aller Wahrscheinlichkeit waren nun zwei Werkgruppen in S. Apollinare Nuovo tätig, die sich durch die Mosaiktechnik unterscheiden lassen: eine besondere Gruppe ist jene gewesen, die Marmor und Steinarten, vor allem für die Fleischteile, gelegentlich auch für Partien der Gewänder, verwendete. Diese Gruppe, die nur einen kleinen Teil der Mosaiken von S. Apollinare setzte, nämlich alle Mosaiken des Wunderzyklus und die beiden ersten des Passionszyklus, ist möglicherweise im Laufe der Arbeit zugezogen worden, um den Abschluß der Arbeiten zu beschleunigen. Ihre Technik erscheint sodann wieder in den Mosaiken des Presbyteriums, aber nicht des Apsisgewändes und -gewölbes von S. Vitale.

EPISCOPIUM

Erste Erwähnung bei Agnellus (Agnell. LP. 23 v. Ursi, HE. 289, TR. 68): *Habitabat autem sanctisimus vir infra episcopium, qui est positus iuxta fossa amnis, qua egreditur de loco qui vocatur Organaria, emanans sub pontem Pistorum, mira magnitudine et tota edificiali madicho constructa, ubi nunc destructum stabulum esse videtur.*

Daß sich die Lokalisierung durch das *destructum stabulum* nicht unmittelbar auf das Episcopium bezieht, sondern nur mittelbar, d. h. auf die Fossa Amnis, die Organaria und Pons Pistorum, hat Testi Rasponi (TR. 68 Anm. 7) richtig gesehen, da zur Zeit des Agnellus der Ursusbau noch gestanden zu haben scheint; außerdem entspricht es so ganz der Diktion des Agnellus.

Die Lage des Episcopium-Komplexes entsprach in der Spätantike nicht genau derjenigen des heutigen Arcivescovado. Die Fossa Amnis (Lamisa) durchfloß von Süden nach Norden den Garten hinter dem Arcivescovado; 1967 wurde dort nahe dessen Südmauer ein Stück des Ufers gefunden (vgl. Mazzotti, Corsi [1970] 294 f.), was bedeutet, daß die Fossa Amnis ein Stück unter dem heutigen Arcivescovado verlief und die Piazza Arcivescovado (mittelalterlich: Campus Comunis) im Süden begrenzte. In der Tat lag das frühchristliche Episcopium nicht hier, sondern weiter nach Nordwesten hin, unmittelbar hinter, d. h. im Südosten der Kathedrale; Teile standen wahrscheinlich östlich deren Südwest-Längsseite. Eine Begrenzung nach Südwesten ist nicht bekannt, aber auch nicht aus Gegebenheiten (Straßenzüge) zu folgern, worauf wir sogleich noch zurückkommen werden.

Einer der Fixpunkte für die Lage des Episcopium ist der antike Rundturm südwestlich der Erzbischöflichen Kapelle (Abb. 154), dessen Bedeutung für die topographische Stellung durch die Restaurierung 1964–67 und die leider nur sehr begrenzten und nur in einem kurzen Abriß veröffentlichten Ausgrabungen besser umschrieben worden ist (Mazzotti, Corsi [1970] 297 ff., auch für das folgende).

Der Rundturm (Taf. 214; Abb. 149) hat sich als vor der Spätantike entstanden erwiesen, und daß er als Turm zu einem Tore der Stadtmauer gehörte, bleibt weiter wahrscheinlich. Er hatte ursprünglich vier Geschosse, von denen eines heute fast ganz im Boden steckt, und darüber als Abschluß eine aus Ziegel bestehende Brüstung wahrscheinlich mit Zinnen, die in der Spätantike in die Außenmauer eines weiteren (vierten) Geschosses eingebaut wurde. Die unteren zwei Geschosse hatten sich nach außen verjüngende Schießscharten, die beiden oberen dagegen größere Rundfenster (Außenmaße: 1.86 x 0.86 m, vgl. bei Mazzotti Abb. S. 294.295, hier Abb. 149). Das Ziegelmaß der älteren Geschosse wird mit 0.50 m x 0.30 m x 0.06 m angegeben.

Westlich vom Turm konnte der Verlauf einer nicht in den Turm einbindenden Mauer festgestellt werden, die Gerola als Teil der Stadtmauer angesehen hatte. Mazzotti (Corsi [1970] 300) vertritt dagegen die Meinung, daß es sich bestenfalls um eine einst beide Tortürme verbindende Mauer handeln könne: in ihr ist ein Bogen von einem wahrscheinlichen dm = 5.70 m gespannt, bei einer Mauerstärke = 2.05 m. Die Öffnung dieses Bogens wurde später verkleinert, indem man das eingebaute Mauerwerk durch zwei Säulen abstützte (in situ fand sich noch ein Schaft von grauem Granit, dm = 0.35 m, wahrscheinliche Länge = ca. 3.00 m, d. h. dasselbe Format, das die heute in der Halle des Erdgeschosses im Arcivescovado stehenden grauen Granitsäulen haben). Mazzotti vermutet, daß dieser Torbau der Stadtmauer zu einer der Fassaden des Episcopium verwendet wurde. Damit würde wahrscheinlich das Episcopium nach Westen über die ehemals durch das Tor führende Straße – die aufgehoben worden sein muß – hinausgeführt haben. Der östliche Torturm hat sodann wahrscheinlich als Treppenaufgang für das Episcopium gedient; er wurde um ein Geschoß erhöht, wahrscheinlich als die Cappella arcivescovile angebaut wurde, da das Mauerwerk dieselben Eigenschaften zeigt.

An den Turm wurde weiterhin, wie die Ausgrabungen es sicher erwiesen haben (Mazzotti, Corsi [1970] 298 ff. mit den Daten), ein Trakt im Süden angebaut. Die Ausdehnung konnte noch nicht festgelegt werden, er reichte aber wohl östlich nicht über den Kapellentrakt hinaus. Durch diesen Bau hatten nun die Geschosse des Kapellentraktes einen Zugang: in ihn führte der vermauerte Durchgang in der Westwand der Kapellenvorhalle.

Daß die Haupttrakte des Bischofspalastes, darunter auch Tricoli, im Nordwesten des Turmes und des Kapellentraktes gelegen haben, erweist nicht nur der Hauptzugang in der Nordwestwand der Vorhalle der Kapelle, sondern auch die Belichtung des ganzen Traktes, bis in die mittelalterlichen Teile des obersten Geschosses (Mazzotti, Corsi [1970] 301). An der Nordseite der Kapelle, also östlich der Apsis der Kathedrale (wo Reste großer spätantiker Räume im untersten Geschoß festzustellen sind, vgl. Mazzotti, Corsi [1970] 301), wird sich am wahrscheinlichsten der Palastteil Tricoli befunden haben.

Anstelle des heutigen Episcopium stand im Mittelalter das palatium Mercurii, die curia episcopalis (Mazzotti, Corsi [1970] 300, ohne Nachweise).

Zu welcher Zeit und von wem das älteste Episcopium erbaut, d. h. wann es gegründet worden ist, geht aus dem Agnellus-Text in keiner Weise hervor. Die Notiz, daß Ursus im Episcopium gewohnt habe, ohne daß er als dessen Erbauer erwähnt wird, läßt darauf schließen, daß es bereits vor Ursus, und zwar an diesem Platz, in Ravenna vorhanden war (vgl. unsere Ausführungen Riv. Arch. Crist. 42 [1966] 174). Daß Ursus es nicht erbaute, wird bei näherer Überlegung zur Gewißheit: ausführlich schildert Agnellus nicht nur Gründung und Ausschmückung der Kathedrale, sondern vor allem auch ihre Bedeutung für die Gläubigen Ravennas, nämlich als erste gemeinsame Kultstätte, während über das Episcopium, zu des Chronisten Zeit das einzige wahre Zentrum der Stadt und damit vor allen anderen Baukomplexen von überragender Bedeutung, nichts verlautet. Es kann daher kein Zweifel darüber bestehen, daß im Falle der Existenz einer historischen Tradition zur Zeit des Agnellus, nach der Ursus der Gründer des Episcopium gewesen sei, Agnellus dieses auch in seiner Chronik verzeichnet hätte. Man muß also daraus folgern, daß die Gründung des ravennatischen Episcopium im Dunkel der ravennatischen Kirchengeschichte des 3. Jh. oder der drei ersten Drittel des 4. Jh. liegt, über die keine historischen Fakten überliefert sind. Daß die Ursprünge des Episcopium vor Ursus liegen, erweist weiter das Faktum, daß vom 5. Jh. ab, beginnend mit Neon, die Initiativen und Werke der Bischöfe in bezug auf das Episcopium regelmäßig erwähnt werden, also in der ravennatischen Tradition noch im 9. Jh. lebendig waren. (Über die irrtümliche Hypothese der Übertragung des Bischofssitzes von Classis nach Ravenna unter Ursus vgl. RivAC. 44 [1966] 167 ff. – Für die Topographie und die ehemaligen Baulichkeiten immer noch wertvoll Berti, Sull'antico Duomo di Ravenna e il Battistero e l'Episcopio e il Tricolo).

DOMUS QUAE VOCATUR QUINQUE ACCUBITA

Es ist die erste von Agnellus erwähnte Erweiterung des Episcopium, und zwar durch Bischof Neon (Agnell. LP. 29 v. Neonis, HE. 292, TR. 78 ff.):

Domum infra episcopium Ursiane eclesie, que vocatur Quinque Dagubitas a fundamentis construxit et usque ad effectum perduxit. Ex utraque parte triclinii fenestras mirificas struxit, ibique pavimenta triclinii diversis lapidibus ornare precepit. Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, idest: „Laudate Dominum de cellis", una cum cathaclismo in pariete, parte eclesia, pingere iussit; et in alio pariete, qui super amnem possito, exornari colloribus fecit istoriam domini nostri Yhesu Christi, quando de v. panibus et duobus piscibus tot milia, legimus, homines saciavit. Ex una autem parte frontis inferius triclinei, mundi fabricam comptitavit, in qua versus descriptos exametros cottidie legimus ita:

Principium nitidi prima sub origine mundi,
Cum mare, tellure, celli cum lucida regna
virtus celsa Patris natique potentia fecit;
Cumque novus sol, luna, dies, aurora micabit,
Et illo astrigerum radiavit lumina cellum.
Unus in orbe novo vir terra virgine factus
Exilivit humo, insons hic corpore, senso.
Iste Dei meruit vocitari solus imago,
Namque sui similem hominem produxit in orben
Supremi genitoris amor, dominumque locavit.
Hunc Sator omnipotens, rerum dulcisimus, ipse
Multifluis opibus lungum dictavit in evum.
Isti cuncta simul silvarum premia cessit,
Iussit maternum fectus producere terram.
Huius oves nivee, nitide per gramina voce,
Huius et alticomis sionipes fulvique leones,
Huius erant passim ramosi in cornua cervi,
Pinnatique greges avium piscisque per undas.
Omnia nanque Deus homini, quacunque paravit,
Tradidit et verbo pariter servire coegit.
Hunc tamen in primis monitis celestibus olim
Observare suam legem et vitalia iussit,
Precepit vetita ne mandere poma.
Preceptum spernens, sic perdidit omnia secum.

Et in alia fronte depicta storia Petri apostoli, subscriptique sunt versus metricos:

Accipe, sancte, libens, parvum ne despice carmen,
Pauca tue laudi nostris dicenda loquelis.
Euge, Simon Petre, et missum tibi suscipe munus,
In quod sumere te voluit Res magnus ab alto.
Suscipe de cello pendentia lintea plena,
Missa Petro tibi, hac diversa animalia portant,
Que matare Deus te mox et mandere iussit.
In nullis dubitare licet, que munda creavit
Omnipotens genitor, rerum cui summa potestas.
Euge, Simon Petre, quem gaudet mens area Christi
Lumen apostolicum cunctos ornare per annos.
In te sancta Dei pollens ecclesia fulgit,
In te firmum sue domus fundamenta locavit
Principes etherei clarus per secula natus.
Cunctis clara tibi est virtus, censura fidisque.

Bis senos inter fratres in principe sistis
Ipse loco, legisque nove tibi dantur ab alto,
Quis fera corda domas hominum pectora mulus
Cristicolasque doces tu omnes esse per urbem.
Iamque tuis meritis Christi parat gloria regnum.

Aus der Lage-Beschreibung geht hervor, daß der Saal im Süden der Kathedrale lag und sich die Hauptapsis nach Westen richtete, der Eingang im Osten lag (De Angelis d'Ossat, Corsi [1973] 266).

Nach Agnellus hat Neon das ganze erwähnte Gebäude erbauen lassen und *ad effectum perduxit*, also wohl noch selbst zum vorgesehenen Zweck benutzt. Der Name ist bei Agnellus verballhornt: es muß *domus quae vocatur quinque accubita* heißen (so schon Testi Rasponi, TR. 78 Anm. 7) oder besser: *domus V accubitorum*. Der Name bezeichnet den ganzen Trakt, dessen Kern das sodann geschilderte Triklinium mit den *accubita* war. Es handelte sich um einen festlichen Speisesaal, der fünf *accubita* besaß: *accubitum* = eine divanartige, leicht zum Tisch hin ansteigende halbkreisförmige Lagerstätte zum Speisen (zum Wort u. a. De Ruggiero, Diz. epigr. di ant. romana 1, [1895] 23 f.). Als Illustrierung dient am besten das Mosaik des letzten Mahles Jesu mit seinen Jüngern in S. Apollinare Nuovo (Taf. 180). Eine glaubwürdige Rekonstruktion des Grundrisses legt De Angelis d'Ossat vor (Corsi [1973] 268 Abb. 1).

Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, daß in der Daphne des k/pler Palastes ein Triklinium lag, das bereits unter Konstantin d. Gr. erbaut sein sollte (vgl. Script. orig. Const. Preger 144,17 und ὁ μέγας τρίκλινος τῶν ιϑ' ἀκκουβίτων oder einfach τα ιϑ' ἀκκ ούβιτα hieß und häufig im Zeremonienbuch erwähn wird: darin ist es wohl auch bereits unter Kaiser Leon I. im Jahre 457 als das kaiserliche *ἀκούβιτον* genannt (vgl. R. Guilland, Jb. Österr. Byz. Ges. 11/12 [1963] 88). Sein Zweck geht u. a. aus dem Bericht des Bischofs Luidprand von Cremona hervor (Antapod. 6,8 = Mon. Germ. Hist. Script. 3,338 f., vgl. die Übersetzung bei Richter, Quellen 288 f. Nr. 762): danach werden 19 Tische „am Geburtsfeste unseres Herrn Jesus Christus aufgestellt, an denen der Kaiser sowohl wie die Gäste nicht sitzend, wie an anderen Tagen, sondern liegend speisen". Der Tisch des Kaisers, an dem noch besondere Ehrengäste speisten, wie etwa der Patriarch, stand isoliert. Die *ιϑ' ἀκκούβιτα* spielten außerdem eine gewichtige Rolle in den kaiserlichen Zeremonien (vgl. zum ganzen auch für die Lage innerhalb des Palastes Guilland a. O. 85 ff.).

Eine Übernahme des Namens im ravennatischen Episcopium aus dem k/pler Kaiserpalast dürfte sehr wahrscheinlich sein, und sicherlich hat es sich auch im Episcopium um einen Saal vorzüglich für Festmähler gehandelt, wie noch weiter unten, auch aus dem Mosaikschmuck hervorgehen wird.

Accubita gehörten auch zu den Einrichtungen des kirchlichen Rom, so restaurierte Papst Gregor III. (731–741) die *accubita quae sunt ad beatum Petrum in ruinis posita a fundamentis* (LP. 92, 13 Duchesne 1,420), was heißt, daß die *accubita* älter waren, also vor dem 8. Jh. entstanden, aber leider ist der Gründer nicht genannt. Leo III. (795–816) errichtete bei der großen Treppe zu St. Peter, zur Rechten des Atriums, eine *domus in qua etiam et accubitos* (sic) *collocavit* (LP. 98,89 Duchesne 2,28), wobei es sich wahrscheinlich um eine zweite, entsprechende Anlage und nicht um eine Restaurierung der älteren, von Gregor III. erneuerten handelt. Glücklicherweise ist es eine andere, sicher die bedeutendere Anlage in Rom, welche eine bauliche Vorstellung überhaupt der *accubita* zu klären hilft, nämlich das von Papst Leo III. erbaute Triklinium am Lateranspalast (vgl. LP. 98,39 v. Leonis III.; 105,16 v. Leonis IV., 847–855, Duchesne 2,11,109; seine Untersuchung verdanken wir R. Krautheimer, vgl. Tortulae 197 ff.): auch im Triklinium am Lateran fanden die Festmähler zu Weihnachten wie in K/pel statt, wie aus der erwähnten Stelle der vita Leonis IV. hervorgeht. Es stand aufrecht bis 1588 (bis zum Neubau des Lateranspalastes unter Sixtus V. durch Domenico Fontana). Die Zeugnisse, vor allem die Skizzen von Panvinio und Ugonio sowie der äußerst wertvolle maßgerechte Plan im Archiv des Lateran (Krautheimer, Tortulae 197 Taf. 46). Demnach fügten sich an den Seiten des Saales je fünf Apsiden an und eine lag auf der Schmalseite gegenüber dem Eingang. Ganz analog muß die Disposition im k/pler Palast gewesen sein, wo zu jeder Seite neun und im Hintergrund ein *accubitum* für den Kaiser gelegen haben wird. R. Krautheimer (Tortulae 199) hat weiter erkannt, daß der Typus wiederkehrt in dem von R. Naumann ausgegrabenen Apsidensaal im sogen. Antiochos-Palast beim Hippodrom in K/pel (vgl. Istanbuler Mitt. 15 [1965] 135 ff.): hier wurden jedoch die Nischen an einen im 5. Jh. erbauten, längsrechteckigen Saal erst im 6. Jh. angefügt. Dieser Saal war jedoch mit 12.40 m zu 52.20 m kleiner als der am Lateran (15.37 m x 68 m). Die je drei Nischen zu jeder Seite haben als dm = 7.80 m, während sie im Lateran mit 7.20 m oder 9.50 m überliefert sind (vgl. Krautheimer, Tortulae 197). Zeitlich stand vielleicht am nächsten ein Saal mit sieben Nischen, der zu einer großen domus in Djemila-Cuicul, vielleicht Sitz eines hohen Beamten, gehört: er ist in einer zweiten Periode im 4. Jh., vielleicht erst an der Wende zum 5. Jh., an die domus angebaut: die Nischen sind ca. 5.00 m breit (die rückwärtige Nische hat 6.00 m), aber sie verengten sich durch je zwei eingestellte Säulen: wie in K/pel und am Lateran hatte das Triklinium von Cuicul eine Art Vorraum und zwischen diesem und dem eigentlichen Eßraum kleine

in die mächtige Wandstruktur eingetiefte Nischen mit Dreiblattgrundriß, deren Zweck noch unbestimmt bleibt (zum ganzen ausführlich zuletzt J. Lassus, Antiquités africaines 5 [1971] 193 ff. m. Lit.).

Eine im ganzen ähnliche, wenn auch wohl kleinere Anlage wie die *Quinque Accubita* hat De Angelis d'Ossat (Corsi [1973] 269 ff. mit Lit. [und den bisherigen Deutungen als Diakonikon, Salutatorium, Schola] und Abb. 2: bisher nicht veröffentlichter Grabungsplan von 1922) an der Südostseite des Domes von Grado in dem Raum des späteren Mausoleums des Marcianus, der jedoch älter als der Dom ist und zum Teil durch diesen zerstört wurde: noch vorhanden sind eine Apsis im Osten und zwei Apsiden nebeneinander im Süden, alle außen polygonal ummantelt, an einem Saal von ca. 12 m Länge. Die entsprechenden beiden Apsiden auf der Nordseite sind unter dem südlichen Seitenschiff des Helias-Domes zu suchen.

Man wird also auch für Ravenna diesen Typus eines Saales mit Apsiden voraussetzen müssen: ein Saal, an dessen Seiten sich je zwei Nischen befanden; die fünfte, vielleicht etwas größere, wohl für den Bischof selbst, wird analog die Rückseite gegenüber dem Eingang eingenommen haben, wie es bereits Testi Rasponi (TR. 78 Anm. 7) vorgeschlagen hat.

Demnach wird das ravennatische Triklinium wesentlich kleiner als das im Lateran und das erhaltene in Istanbul gewesen sein. Es hatte sicherlich einen Lichtgaden, der mindestens auf zwei Seiten durch Fenster Licht empfing. Der Fußboden bestand aus polychromem opus sectile, wohl ähnlich dem des nahegelegenen Naos der Erzbischöflichen Kapelle.

Die Verteilung der Bilder ist ebenfalls von Agnellus angegeben: an der Wand nach der Kirche hin, also wahrscheinlich im Norden, Ps. 148 *una cum cathaclismo,* also die Sintflut, gegenüber auf der Wand über der Fossa Amnis, d. h. im Süden, die Speisung der Fünftausend; auf der einen ‚Front' war sodann die *fabrica mundi* dargestellt, gegenüber *istoria Petri Apostoli.* Beide letztere hatten darunter, wohl auch in Mosaik, die von Agnellus überlieferten langen Epigramme als tituli.

Obwohl nichts von den Mosaiken erhalten blieb, läßt sich davon eine allgemeine Vorstellung aufgrund der überlieferten Bilder mit denselben Themata gewinnen.

1. Für das *laudate Dominum in caelis* dürfte die Darstellung von Ps. 148 im Utrecht-Psalter fol. 82^{v} einen Anhalt geben (vgl. E. T. De Wald, The Illustrations of the Utrecht Psalter [1934] Taf. 129).

Die Bildvorstellung bleibt bis weit in das Mittelalter hinein lebendig (vgl. zum ganzen A. Weis, Tortulae 301 bes. Anm. 5).

Für das Mosaik mit der Sintflut gibt wohl am ehesten fol. II,3 der Wiener Genesis eine Vorstellung (vgl. H. Gerstinger, Die Wiener Genesis [1931] 73 ff.), wo sich die Arche in der Mitte befindet, um sie schwimmen im Wasser die Ertrinkenden. Es ist jedoch anzunehmen, daß außerdem noch der Auszug von Menschen und Tieren aus der Arche dargestellt war und dann erst der Ps. 148 als Dankgebet folgte.

Es dürfte also nicht, wie A. Weis (Tortulae 301 Anm. 4) annimmt, nur je eine Bildkomposition eine Längsseite des Trikliniums eingenommen haben, sondern deren mehrere. Denn dasselbe wird für die Brotvermehrung und Speisung zutreffen, ein Thema, das wie kaum ein anderes für einen bischöflichen Speisesaal geeignet erscheint: hier muß man nämlich nicht nur die Vermehrung der Brote und Fische, wie im Mosaik von S. Apollinare Nuovo (Taf. 156) dargestellt vermuten, also gleichsam eine verkürzte Fassung des Wunders, sondern die vollständige, wie es auch der Agnellus-Text nahelegt *(tot milia ... homines saciavit),* nämlich zugleich mit der Speisung der Fünftausend daneben, so wie es in der Miniatur der Pariser Gregorhandschrift (Bibl. Nat. gr. 510 fol. 165) dargestellt worden ist (vgl. S. 163; H. Omont Taf. 35). Es waren also auch hier mindestens zwei Szenen, von denen die Speisung einen breiten Raum der Wand eingenommen haben kann.

2. Für die *fabrica mundi* vermutet Weis (Tortulae 315) einen Zyklus von fünf Bildern, die nach ihren tituli, d. h. den Versen des Epigramms, folgende Themen gehabt hätten:

I. (Verse 1–5) Erschaffung des Kosmos (Himmel-Erde; Land-Meer; Sonne-Mond-Sterne; Tag und „Aurora") mit Logos und Geistestaube.

II. (Verse 6–11) Erschaffung und Beseelung Adams durch Gott.

III. (Verse 11–14) Einführung Adams in das Paradies.

IV. (Verse 15–20) Adam als Herr über die Tiere (ohne Gott).

V. (Verse 21–24) Sündenfall mit Verbot oder Strafrede Gottes.

Dieser Zyklus ging aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar auf die stadtrömische Bildkunst zurück, in deren Umkreis sich für alle Szenen Beispiele nachweisen lassen (vgl. diese bei Weis, Tortulae passim, bes. 315).

Für die Mosaiken auf der Wand gegenüber mit der *istoria Petri apostoli* ist aus dem Epigramm-titulus (v. 5–9) allein mit Sicherheit die Vision der unreinen Tiere, die Petrus in Joppe hatte, zu erschließen (Apg. 10,9–17): *Postera autem die iter illis facientibus, et appropinquantibus civitati, ascendit Petrus in superiora ut oraret circa horam sextam. Et cum esuriret, voluit gustare. Parantibus autem illis, cecidit super*

eum mentis excessus: et vidit caelum apertum, et descendens vas quoddam, velut linteum magnum, quattuor initiis submitti de caelo in terram, in quo erant omnia quadrupedia, et serpentia terrae, et volatilia caeli. Et facta est vox ad eum: Surge Petre, occide, et manduca. Ait autem Petrus: Absit Domine, quia numquam manducavi omne commune, et immundum. Et vox iterum secundo ad eum: Quod Deus purificavit, tu commune ne dixeris. Hoc autem factum est per ter: et statim receptum est vas in caelum. Et dum intra se haesitaret Petrus quidnam esset visio, quam vidisset: ecce viri, qui missi erant a Cornelio, inquirentes domum Simonis, astiterunt ad ianuam.

Die Aufforderung, sich vom Fleisch aller Tiere ohne Unterschied zu nähren, geht gegen die jüdischen Vorschriften und zeigt den Reichtum von Gottes Natur. Das Bildthema scheint vor allem in Obertialien verbreitet gewesen zu sein, und zwar erst seit dem 5. Jh. (vgl. zum ganzen Weis, RQ. 58 [1963] bes. 263 Nr. 10. 270 Nr. 18, mit den bekannten Parallelen). Ob weitere Szenen aus dem Leben Petri dargestellt waren, läßt sich aus der Überlieferung, vor allem auch aus dem Epigramm, nicht erschließen, ist aber alles andere als unwahrscheinlich, nämlich schon aufgrund der so allgemeinen, sinnvollerweise mehr als ein Ereignis bezeichnenden Formulierung bei Agnellus *(istoria Petri;* vgl. auch Weis, Tortulae 301). Dagegen haben F. Wickhoff (Rep. Kunstwiss. 17 [1894] 10 ff.) sowie Testi Rasponi (TR. 80 f. Anm. 17) sich für die alleinige Darstellung der Vision zu Joppe entschieden, da sie wieder für einen Speisesaal besonders geeignet erscheine; weitere Szenen vermutete E. Steinmann (Tituli und kirchliche Wandmalerei im Abendlande [1892] 49 f., danach dazu W. N. Schumacher, RQ. 54 [1959] 38).

Doch hat wahrscheinlich damit Agnellus den Mosaikschmuck in der *domus quae vocatur quinque accubita* noch nicht vollständig beschrieben. Denn am Ende der vita Neonis, sofort nach den langen Geschichten über und um Grab und Begräbnis des Neon, erwähnt er folgendes (Agnell. LP. 30 v. Neonis, HE. 296, TR. 86): *Domumque quam hedificavit vidistis, et in ipsa domo, ubi ymagines apostolorum Petri et Pauli teselis facte sunt, hinc et inde iuxta crucem conspexistis, et una linea versiculi, in qua continet:*

Domnus Neon episcopus senescat nobis
legistis.

Unter Mosaiken mit den Bildern Petri und Pauli, nahe dem Kreuz, das sicherlich von den Apostelbildern flankiert war, stand die Akklamation auf Bischof Neon. Wir werden Bd. 2,2 ausführlich darlegen, warum dieser Text sich nicht auf die Apostelkirche, sondern auf das Triclinium des Neon beziehen wird: denn auch die von Agnellus vorher erwähnten Apostelbilder in der Vorhalle der Apostelkirche können nicht gemeint sein, da sie ein Christusbild und nicht ein Kreuz flankierten (vgl. auch FR. 4. Ser. 3/4 [103/4] [1972] 76 ff.).

Die in der Chronik mitgeteilte Inschrift *Domnus Neon episcopus senescat nobis* trägt alle Züge der Authentizität, zugleich jedoch, obwohl sie sich an einen Bischof richtet, hat sie durchaus profanen Charakter: sie ist keineswegs kirchlich und paßt daher nicht in einen Kirchenraum. Sie heißt ja, frei wiedergegeben: „Möge uns der Herr Bischof Neon lang erhalten bleiben!" = „Lang lebe Bischof Neon!", eine Akklamation also, die in die bekannte Gruppe der guten Wünsche gehört und vorzüglich auf Trinkgefäßen zu finden sind (vgl. die *vivas*-Inschriften; die Verbindung dazu zeigt etwa die heidnische Inschrift aus Nordafrika CIL. 8 Nr. 22774: ... *vivant, senescant et meliora perficiant!).*

Eine solche Akklamation paßt dagegen auf das beste in einen vom Akklamierten erbauten Speise- oder Festsaal. Die Formel selbst gehörte zweifellos nicht zu den häufig verwendeten. Dem Sinne nach ganz ähnlich ist die Akklamation an einen hohen staatlichen Würdenträger auf der verschollenen Silberbulle von S. Canciano bei Aquileia, wo der Akklamierte auf der Vorder- und der Rückseite dargestellt gewesen zu sein scheint (CIL. 5,2 Nr. 8122,10 recto): *Eusebi senescas cum dignitate.* Es handelte sich also wahrscheinlich um spezielle Akklamationsformeln von besonderer Raffinesse für hohe Würdenträger.

DOMUS QUAE VOCATUR TRICOLI

Von Bischof Exuperantius (Agnell. LP. 31 v. Exuperantii, HE. 297, TR. 90) heißt es: *Edificator Tricolli, sed non cunsumavit.* Wohl handelt es sich hier um einen Irrtum des Agnellus (vgl. dazu HE. 297 Anm. 4): entweder stimmt die Nachricht überhaupt nicht, denn Exuperantius ist nicht in dem Weihepigramm von Tricoli genannt, oder er erbaute einen älteren Teil des Palastes und der Name Tricoli ist hier – vielleicht auch später – irrtümlich allein auf den im 6. Jh. erbauten Trakt angewendet worden.

Es ist sodann Bischof Petrus II., der wiederum das Episcopium erweitert, und zwar durch ein Oratorium und vor allem durch den eben erwähnten erst unter Maximian vollendeten Trakt, der Tricoli hieß (Agnell. LP. 50 v. Petri, HE. 312 f., TR. 148–150): *Iterum fundavit domum infra episcopium Ravenne*

sedis, que dicitur Tricoli, eo quod tria colla contineat; que hedificia nimis ingeniossa inferius structa est.

Daß es eine Verwechslung des Agnellus ist, wenn er den Beginn der Neubauten im ravennatischen Episcopium dem Petrus Chrysologus zuschreibt, geht, wie man längst erkannt hat, eindeutig aus dem ebenfalls von ihm selbst überlieferten Epigramm hervor, das Erzbischof Maximian nach Vollendung des Palastes Tricoli dort anbringen ließ und nach dem Petrus iunior den Neubau begann; seine Nachfolger Aurelianus, Ecclesius, Ursicinus und Victor bauten weiter daran und erst Maximian weihte den Palast ein: Bischof Petrus II. iunior (im Gegensatz zum senior, d. h. dem Chrysologus, so genannt) hatte den ravennatischen Stuhl 494–519 inne (vgl. zum ganzen Testi Rasponi, AM. Romagna 3. Ser. 27 [1909] 225 ff.; TR. 149 Anm. 1).

Zum Namen vgl. TR. 193 Anm. 8: nach ihm ist *tricolis* verderbt aus *τριχλίνιον = triclinium Petrianum*, im Gegensatz zu dem *triclinium Neonianum = V accubita*. Diese Hypothese leuchtet jedoch nicht ein, da schwerlich eine solche Wandlung *τριχλίνιον tricolis* möglich erscheint. Dagegen dürfte sich *Tricolis* von *tricolus* = τρίκωλος dreigliedrig, herleiten – wie es schon im Grunde richtig bei Agnellus (vgl. oben) steht: *ea quod tria colla contineat.*

Die Lage ist nur sehr allgemein angegeben: nicht weit entfernt davon erbaute Bischof Petrus das Palastoratorium. Nichts ist hier darüber berichtet, daß Bischof Petrus diesen Bau nicht vollendete. Das geht jedoch aus den vitae der folgenden Bischöfe hervor:

1. Aurelianus, 519–521, (LP. 53, HE. 315, TR. 155): *Auxit iste supra fundamentum domui, quam beatissimus Petrus fundavit, iam dicta Tricolli, sed nec ipse eam cunplens.*

2. Ecclesius, 522/3–532/3, (LP. 57, HE. 318, TR. 166): *Edificavit Tricollem, sed incunsummatum reliquit.*

3. Ursicinus, 534/5–536/7, (LP. 62, HE. 322, TR. 174): *Hedificator Tricolii, sed non explevit.*

4. Victor, 536/7–544/5, (LP. 66, HE. 324, TR. 181): *Hedificator Tricoli sed non explevit.*

5. Schließlich hat Maximian (546–556 [?]) den Bau vollendet (LP. 75, HE. 328, TR. 193):

Iste Tricolim suis temporibus omnia hedificia complevit, et ubi ipse cun suis antecessoribus depictus est, si legere vultis, aspicientes, ita scriptum invenietis:

Hic Petrus iunior Christi concepta secutus,
Ut docuit, sacris moribus exibuit.
Hunc quoque fundavit mirandis molibus arcem
Nominis ipse sui hec monumenta dedit.
Huius post obitum Aurelianus gessit honores,
Post hunc antistes extitit Ecclesius;
Hinc fuit Ursicinus, sequitur post ordine Victor,
Temporibus iunior Maximianus adest.
His Polensis erat, Christi levita profundus,
Lege Dei miserans et pietate bonus.
Quem Deus ipse virum decoravit culmine sacro,
Ecclesieque sue pontificem statuit;
Ipse autem, factis propriis se non meruisse
Culmen apostolicum, sed pietate Dei.

Hier sind nun sämtliche Bischöfe in dem Epigramm genannt, die nacheinander den Bau gefördert haben; sicherlich hat Agnellus aus dem Epigramm die Tatsache der Baubeteiligung in den vorausgehenden Viten, zugleich mit der Tatsache entnommen, daß die Vorgänger Maximians das Werk nicht vollendeten. Das Epigramm gibt zugleich die authentische Sukzession der Bischöfe für die ganze erste Hälfte des 6. Jh.

Leider ist nicht gesagt, in welchem Raum, in welcher Art von Raum das Epigramm und die Bilder der fünf Bischöfe angebracht waren; dem Text muß man entnehmen, daß Agnellus die Bildnisse, sicherlich Mosaiken, und die Inschrift, wohl auch in Mosaik gesetzt, gekannt hat, die zu seiner Zeit noch vorhanden waren. Jedenfalls hat es sich um einen Festsaal oder um einen repräsentativen Raum für Zeremonien gehandelt, um einen der Räume also, die keinen rein sakralen Charakter hatten. Doch wird es nicht das Salutatorium gewesen sein, da sich sonst Agnellus bei dessen Erwähnung (LP. 149) wohl darauf bezogen hätte.

MONASTERIUM SANCTI ANDREAE APOSTOLI

(Cappella arcivescovile)

Agnell. LP. 50 v. Petri, HE. 313, TR. 149 f.

Fecitque non longe ab eadem domo monasterium sancti Andree apostoli; suaque effigies super valvas eiusdem monasteri est inferius teselis depicta. Totis vero parietibus proconissis marmoribus decoravit, et in ingressu ianue extrinsecus super liminare versus metricos continentes ita, videlicet:

Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat.
Lex est ante, venit celli, decus unde modernum,
Aut privata diem pepererunt tecta nitentem,
Inclusumque iubar secluso fulget Olimpo.
Marmora cun radiis vernantur, cerne, serenis
Cunctaque sidereo percusa in murice saxa.
Auctoris precio splendescunt munera Petri.

Huic honor, huic meritum tribuit, sic comere parva,
Ut valeant spaciis anplum superare coactis.
Nil modicum Christo est. Artas bene possidet edes,
Cuius in humano consistunt pectore tenpla.
Fundamen Petrus, Petrus fundator et aula.
Quod domus, hoc dominus, quod factum, factor et idem,
Moribus atque oppere. Christus possesor habetur,
Qui duo cunsocians mediator reddit et unum.
Huc veniens fundat parituros gaudia letus,
Contritam solidans percusso in pectore mentis.
Ne iaceat, se sternat humo morbosque latentes
Ante pedes medici, cura properante, recludat.
Sepe metus mortis, vite fit caussa beate.

Zum Epigramm CIL. 11 Nr. 260. Mit Recht hat Testi Rasponi (TR. 150 Anm. 14) darauf hingewiesen, daß es nichts anderes ist „che la diluita parafrasi" desjenigen Papstes Symmachus (498–514), einst im Atrium von St. Peter (vgl. De Rossi, ICUR. 2,53,5 = Diehl, ILCV. Nr. 1756; derselben Art ist das etwas spätere, ebenfalls einst im Atrium von St. Peter, das Papst Johannes I. [523–526] anbringen ließ, De Rossi, ICUR. 2,54,6 = Diehl, ILCV. Nr. 1757).

Testi Rasponi (TR. 150 Anm. 14) hält es für wahrscheinlich, daß die Weihung an den Apostel Andreas auf Maximian zurückgehe, da ja Maximian als letzter am Tricoli gebaut und auch Reliquien des Andreas aus K/pel gebracht habe; das ist nicht ausgeschlossen. Sicher ist die Weihung an den Apostel nicht ursprünglich, sondern das Oratorium war Christus allein dediziert, wie es auf das deutlichste aus dem Epigramm hervorgeht: Andreas ist darin nicht erwähnt.

Die Identifizierung des Baues ist gesichert:

1. Durch die Reste des Mosaiks mit dem von Agnellus überlieferten Epigramm des Petrus auf den seitlichen Wänden der Vorhalle: es sind nur zwei Endbuchstaben sicher zu identifizieren (vgl. Gerola, Ripristino 108. TR. 150 Anm. 14. Bd. 1, Abb. 266);

2. durch das in den Mosaiken des Innern erscheinende Monogramm, das *Petrus episcopus* aufzulösen ist (Bd. 1, Abb. 194; vgl. TR. Taf. 1 nach S. 78). Anders ist das ebenfalls mit *Petrus* aufzulösende Monogramm in Salona, datierbar auf 554–562 (Forschungen in Salona 1,105 Abb. 189–191).

Mittelalterliche Dokumente geben die Lokalisierung innerhalb des Palastes z. B. in *superiora domi episcopii S. Raven. ecclesie iuxta capella S. Andree* (Fantuzzi 1,267 f.).

Sicher waren die Räume des einst obersten Geschosses das Oratorium des Bischofspalastes und daher für die liturgischen Funktionen des Bischofs und des kurialen Klerus reserviert. Vergleichbar sind am ehesten die in Villenanlagen gefundenen Oratorien.

Gerola (Ripristino 109) vermutete, daß die Kapelle als Reliquien-Kapelle gebaut worden sei und man die Reliquien in den Nischen der Pfeiler aufgehoben habe (danach Grabar, Martyrium 1,406: oratoire-reliquiaire; mit irriger Beschreibung des Baues). Ob jedoch die zweifellos hier einst verwahrten Reliquien in diesen Nischen lagen, erscheint mehr als fraglich; eher dürften diese als Depots für das liturgische Gerät, vielleicht auch für die Verwahrung der Eucharistie, gedient haben, wie es auch mittelalterliche Graffiti bei dem Schrank im Südostpfeiler nahelegen: *dedimus a Vitale kirotecas II una sirica et alia lini; vitamus d*(ominum) *q*(ui) *vino n*(on) *pote bibere* (vgl. Gerola, Ripristino 110 f.). Für die Reliquien dagegen wird ein Sepulchrum im Altar vorhanden gewesen sein: wir haben bereits die Vermutung ausgesprochen (Bd. 1,29), daß man die Reliquien der auf den Vierungsbogen dargestellten sechs Märtyrer und sechs Märtyrinnen besaß und im Altar beigesetzt hatte.

Der Baublock (seine Lage im Verhältnis zur Ursiana: Abb. 3,1) hatte an der Südseite ursprünglich außen Lisenen (vgl. Gerola, Ripristino 84 ff. zugleich die Wiederherstellung Abb. 150) und war im Westen unmittelbar an einen Turm der römischen Stadtmauer, der Torre Sallustra, angebaut (Abb. 3,2: Südseite nach den jüngsten Restaurierungen; weiteres: Topografie, Bd. 2,3). Von den drei Stockwerken liegt das unterste zu einem guten Teil unter dem Grundwasserspiegel und ist daher nie bis zum Boden erforscht worden. Der Mittelraum hatte ein Südfenster. Das Zwischengeschoß (Grundriß bei Gerola, Ripristino 122) bestand aus drei nicht miteinander verbundenen Räumen, die den darüber- und darunterliegenden entsprechen. Der kreuzgewölbte Mittelraum war von Norden her durch eine Tür mit Marmorsturz zugänglich und hatte ein Fenster in der Südwand. In den Pfeilern befinden sich ebenfalls rechteckige Nischen, wie überhaupt dieser Raum völlig der darüberliegenden Kapelle gleicht. Der Raum unter der Vorhalle scheint nur durch eine Falltür von der Vorhalle aus zugänglich gewesen zu sein. In den rechteckigen tonnengewölbten Raum unter der Apsis gelangte man wahrscheinlich von Norden her: diese unteren Geschosse erweisen sich damit deutlich als Substruktionen für die Kapelle und sie haben wohl ganz anderen, nicht sakralen Zwecken gedient, bis auf den nur durch Falltür (wenn diese wirklich antik ist!) verbundenen Raum unter der Vorhalle des Oratoriums: Gerola vermutete hier einen Aufbewahrungsort für Wertsachen (Ripristino 122. Zum ganzen vgl. Gerola, Ripristino 121 ff.).

Wie in den darunterliegenden Geschossen bestehen die Gewölbe des oberen Geschosses, d. h. die Tonnen und das zentrale Kreuzgewölbe des Oratoriums, aus Ziegeln, bis auf das Gewölbe der Apsiskalotte, das aus

Tonröhren zusammengesetzt war und dessen Ansätze am Apsisbogen bei der Restaurierung gefunden wurden (Abb. 153, vgl. Gerola, Ripristino 112 ff.; für die Technik vgl. Bd. 2,3).

Es scheint so, als ob in der Spätantike und im Mittelalter das Oratorium im großen und ganzen unverändert blieb, bis auf zwei Zufügungen:

1. einen der Südfassade vorgelegten, zweigeschossigen Vorbau, der sich weiter nach Osten hin ausdehnte und in dem man das von Agnellus erwähnte *vivarium* erkennen will, der nach dem Bericht des Agnellus dem 8. Jh. zuzuweisen wäre (vgl. S. 207);

2. ein über dem Oratorium erst im 14. Jh. aufgestocktes oberstes Geschoß (vgl. Gerola, Ripristino 76).

Im 16. Jh. fanden unter Kardinal Giulio della Rovere durchgreifende Veränderungen und Restaurierungen statt, die 1568 abgeschlossen waren: Änderung des Zwillingsfensters im Innern, teilweise Erneuerung der Wandverkleidung und Stuckgesimse, Ersetzung der Mosaiken auf der nördlichen und südlichen Gewölbelünette des Innern durch Fresken von Luca Longhi.

Um 1643 ließ Kardinal Luigi Capponi im Zusammenhang mit Umbauten und Erweiterungen im Bischofspalast die Apsis abreißen und hierhin den Eingang verlegen, so daß die Richtung des Oratoriums umgekehrt und der Altar in der Vorhalle aufgestellt wurde (Abb. 152); daher wurde wohl schon damals der Durchgang zwischen Vorhalle und Innerem des Oratoriums durch einen großen Bogen erweitert (Abb. 148). Nach 1734 brachte man im Vorraum, dem heutigen Erzbischöflichen Museum, die Marmorglieder unter, die beim Abriß der Basilica Ursiana gefunden worden sind (vgl. vor allem Gerola, Ripristino 80 ff.).

Von 1911 bis 1930 wurde das Oratorium vollständig restauriert, Abb. 147 zeigt die Außenansicht im 19. Jh., vor den Restaurierungen; man versuchte, den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen (vorausgehender Zustand in der Relation von C. Ricci vom Jahre 1903, vgl. Tavole 5,16 ff., hier Abb. 148): Eingang in die Vorhalle von der Nordseite aus, Vermauerung eines vielleicht ursprünglichen Durchgangs zu einer Galerie in der Westwand der Vorhalle, Wiederherstellung der Fenster in Vorhalle und Innerem, aufgrund der Bogenansätze und der Trennungssäule bei dem zweiten Fenster, Reduzierung des Durchgangs zwischen Vorhalle und Innerem auf die ursprüngliche Breite aufgrund der Spuren der Schwelle im Boden, Wiederherstellung der Apsis, völlige Wiederherstellung der Wandverkleidung und des Fußbodens der Vorhalle, Ergänzung im Innern. Ursprünglich sind die Nischen im Südost-, Südwest- und Nordwestpfeiler sowie der ihnen entsprechende Durchgang im Nordpfeiler.

ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE ZUSAMMENHÄNGE

Zu den kreuzförmigen Bauten mit gleichen Armen („griechisches Kreuz") allgemein: Guyer (27 ff.). Zum Bau: Verzone (27 f. 165 Abb. 10).

Die vergleichbaren kreuzförmigen Bauten in Norditalien (vgl. Guyer 28 f.) scheinen annähernd gleichzeitig zu sein, vgl. das am nächsten stehende S. Prosdocimo an S. Giustina in Padua (Verzone 25 f. Abb. 9, zuletzt L. Micheletto, Palladio N. S. 4 [1954] 179 ff.), wo Pfeiler die Kreuzarme ausscheiden, und weiter S. Maria Mater Domini bei SS. Felice e Fortunato zu Vicenza (Verzone 41 f. Abb. 16 Taf. 6), wo die schmale Vorhalle ebenfalls mit einer Quertonne eingewölbt ist; am ersteren Bau außen, auf der Südseite erhalten, Lisenen, zwischen ihnen ein Rundfenster, also auch der architektonische Apparat ist verwandt. Der Hauptunterschied der Bauten von Padua und Vicenza gegenüber der ravennatischen Kapelle ist, neben den geringeren Dimensionen der letzteren, die Einwölbung durch Kuppeln über Trompen in der Vierung. Dagegen ergeben sich hier gar keine Verbindungen zu dem immer als Vorbild der ravennatischen Architektur hingestellten Mailand. Andererseits sind Beziehungen zu Kleinasien gerade bei der Erzbischöflichen Kapelle höchst wahrscheinlich. Bereits Guyer (30 Abb. 1 f.) hatte mit den genannten oberitalienischen Beispielen einen sehr ähnlichen kreuzförmigen Bau auf Lesbos zusammengestellt (vgl. Atti 4. Congr. Int. Archeol. Crist. Roma 1938 [1940] 1,364 Abb. 10). Weiter ergibt sich eine besonders charakteristische Parallele in dem südlich an die Kirche bei den Tempeln in Side angebauten Kreuzbau (vgl. A. Müfid Mansel, Die Ruinen von Side [1963] Abb. 58 [Plan]), wo zwar die Vierung, wie im Mausoleum der Galla Placidia, von einer Hängekuppel überwölbt ist und eine Apsis fehlt, aber die Pfeiler zwischen den Kreuzarmen ausgehöhlt sind: die Höhlung öffnet sich hier jeweils in einem Bogen (ähnlich sind die Pfeiler gestaltet in dem Mausoleum zu Hāss im Ǧebel Zawiye in Nordsyrien, das dem 6. Jh. zuzuweisen ist (vgl. Butler, Amer. Expedition to Syria 2, 246 f. Abb. 99. Guyer 149, wo allerdings diese viel weiteren ‚Nischen' als Begräbnisse gedient haben). Daß sich in Side die Hängekuppel des Mausoleums der Galla Placidia wiederfindet, verstärkt die Wahrscheinlichkeit, daß solche Lösungen in Oberitalien nicht ohne Zusammenhang mit dem südlichen Kleinasien gefunden worden sind (worauf ja schon Guyer aufmerksam machte und was neuerdings Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture 172, bestätigt hat). Für Oberitalien wiederum muß man am ehesten in Ravenna das Zentrum erkennen, von wo aus sich entsprechende Bautypen und Baugewohnheiten verbreitet

haben. Dafür spricht weiter der nicht erhaltene kreuzförmige Bau in Rimini (Cecchelli, Gerke-Festschrift [1962] 73 ff. Abb. 1) sowie in der Mitte des 6. Jh. die Kapelle von S. Maria (Formosa) di Canneto in Pola, ein Bau Maximians von Ravenna, wo allerdings außen die Kreuzarme gesondert hervorragen (vgl. B. Marušić, Spätantikes und byzantinisches Pula [1967] 58 ff. Taf. 7–9, 1.10,1).

Für die mehrstöckige Disposition liegt nahe der Vergleich und die Verbindung mit den mittelalterlichen Doppelkapellen, den sog. Palastkapellen, wie z. B. Schwarzrheindorf, die Godehardkapelle am Mainzer Dom, die Burgkapellen in Nürnberg, Eger, Landsberg oder Freyburg an der Unstrut (vgl. Frankl, D. frühma. u. roman. Baukunst [1926] 196 f. 249. 277 f.). Daß jedoch diese Palastkapellen gar nichts mit einem Bau wie dem ravennatischen zu tun haben, ergibt sich aus dem grundlegenden Unterschied, daß bei den Palastkapellen der Innenraum wie in einer Emporenkirche aus zwei Stockwerken besteht, also beide Stockwerke eine räumliche Einheit bilden, während in Ravenna das Oratorium eingeschossig ist, die Stockwerke darunter nur als Substruktion dienen.

Mehrstöckige Kapellenbauten mit getrennten Stockwerken gibt es aber im syrischen Gebiet. Insbesondere die Kapelle von Dēr es-Sobāt zu el Bāra gewährt einen guten Vergleich: die an das eigentliche Klostergebäude im Westen angebaute Kapelle hat zwei Stockwerke, von denen nun nicht das untere, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach das obere als Kapelle diente, während das untere zu sonstigen klösterlichen Zwecken dagewesen zu sein scheint (vgl. den Grundriß bei Tchalenko, Villages antiques Taf. 53,7; dazu S. 180; Schaubild bei de Vogüé, La Syrie Centrale Taf. 53: ‚grande villa'; [als Kloster erst von Tchalenko erkannt]).

Im Annexbau an der Südseite der Basilika A von Ruṣāfa befand sich dagegen die Kapelle im unteren Geschoß, wie es eindeutig Synthronon und das Fresko mit der Kreuzeserscheinung in der Apsiskalotte zeigt. Das obere Geschoß dürfte praktischen Zwecken gedient haben (Spanner-Guyer, Rusafa [1926] 24 f. Taf. 13). Bei der kleinen Kirche (Kellia) des Stylitenheiligtums von Kafr Darian war unten der Kultraum, in dem flachen Obergeschoß, das sich über der ganzen Kirche breitete, werden wohl die wenigen Mönche gewohnt haben (vgl. zuletzt Tchalenko, Villages antiques 278 f. Taf. 88,1. 184,3.5.).

FUSSBODEN UND WANDVERKLEIDUNG

Bei den Instandsetzungsarbeiten ab 1911 fand sich unter einem späten Fußboden der Vorhalle das Mörtelbett mit den Abdrücken des ursprünglichen opus sectile (genaue Angaben bei Gerola, Ripristino 98 ff.). Nach diesen Abdrücken richtete man sich bei der Wiederherstellung: so geben die geometrischen Formen des modernen Fußbodens die des originalen bis auf kleine Abweichungen wieder (Gerola, Ripristino 99 Anm. 1). Ein geringer Rest des antiken Fußbodens hatte sich vor der westlichen Tür der Vorhalle erhalten; und zwar Fragmente von prokonnesischem Marmor und roten Kalkstein-Platten.

Derartige Fußböden aus Platten in alternierenden Farben sind seit der hohen Kaiserzeit weit verbreitet gewesen und bis in die Spätantike immer wieder, jedoch wohl in beschränkterem Maße, angewandt worden: in der Spätantike scheinen sie vorzüglich in Griechenland, West- und Südkleinasien sowie auf Kypern und in großen syrischen Städten beliebt gewesen zu sein, aber auch in Ravenna, wie es der Fußboden von S. Croce in der ersten Hälfte des 5. Jh. erweist (wahrscheinlich hatte auch das Mausoleum der Galla Placidia einen opus-sectile-Fußboden, vgl. S. 68).

Das Muster des nördlichen Feldes der Vorhalle, das aus hellen Hexagonen mit kleinen roten und grünen Dreiecken dazwischen besteht, erscheint im ravennatischen Bereich bereits im opus-sectile-Fußboden der wohl dem 2. Jh. angehörigen Villa unter S. Severo zu Classe (vgl. Bermond Montanari, Chiesa di S. Severo 81 f. Abb. 42). In der Spätantike scheint es seltener gewesen zu sein als das Muster von Oktogonen und Quadraten. Vergleichbare Beispiele befinden vor allem in der Kirche bei den Tempeln von Side und mehrmals im Fußboden der Palaistra des Gymnasions von Salamis auf Kypern (beide unveröffentlicht).

Das mittlere Feld der Vorhalle dagegen hat kompliziertere Muster, die wiederum aus der einheimischen Tradition heraus entwickelt sein könnten (vgl. auch die älteren Fußbodenreste von S. Croce, S. 56).

Der Fußboden im Innern (Abb. 155), von Ricci (Tavole storiche 5,31) als ganz antik angesehen, ist zu einem guten Teil tatsächlich antik, wenn auch geflickt. Gerola (Ripristino 110 Anm. 3) erkennt folgende Restauri: „Ad una intrusione assai recente sono dovuti gli esagoni neri ed altri rappezzi nello stesso colore inseriti nel pavimento" (die späteren Ergänzungen, in opus sectile und in den Randplatten, sind weißgelassen in Abb. 155).

Antik sind vor allem auch die Gesamtaufteilung in ein gerahmtes Mittelfeld und die großen Platten prokonnesischen Marmors in den Seitenarmen; antik müssen auch die seitlichen Rahmenplatten des zentralen Feldes aus Alabaster wie auch das feine opus sectile des Mittelfeldes selbst bis auf die bereits von Gerola erwähnten sechseckigen Plättchen und andere kleinere Flickungen sein.

Die Muster sind nun wesentlich komplizierter als in der Vorhalle: das eigentliche Mittelfeld, bestehend aus einer rechteckigen Platte prokonnesischen Marmors, hat in der Mitte eine von grünen Dreiecken umgebene runde Scheibe aus weiß geflecktem, grauem Marmor, in den Ecken je ein Blütenmotiv, bestehend aus Granit und Serpentin (grüne Blätter). Es ist gerahmt durch einen Fries von auf den Ecken stehenden hellen, von grünen Dreiecken begrenzten Quadraten, um den sich ein weiterer von demselben Muster legt, der aber an den Ecken rund verschlungen und beiderseits durch hellen Marmor eingefaßt ist. Zwischen den Eck-Kreisen mit grünem Kern liegen Felder von Quadraten aus Granit und Serpentin (rot und grün), welche die Mitte eines aus gedehnten Sechsecken gebildeten hellen Achtecks formen. Vor allem ist hier die Polychromie auffallend.

Während wir für den in den Ecken verschlungenen Rahmen kein weiteres Beispiel aus frühchristlicher Zeit anführen können (das Motiv ist häufig in mittelbyzantinischen Fußböden, vor allem auch in denen der Cosmatenzeit in Rom und Süditalien), finden sich manche einzelne Motive anderwärts: das Muster des Quadrats im aus gedehnten Sechsecken gebildeten Achteck findet sich wieder in der Palaistra des Gymnasions von Salamis auf Kypern, ebenso kommen auf Kypern in frühchristlicher Zeit Friese von Dreiecken vor. Der polychrome Charakter erscheint ähnlich in einem Fußboden eines Annexbaus südöstlich der vielleicht von Bischof Epiphanios gegründeten großen siebenschiffigen Kathedrale von Salamis: hier gibt es auch das Rahmen von opus-sectile-Felder durch große Platten prokonnesischen Marmors wie in Ravenna. Aber auch in Griechenland, Kleinasien und selbst in Syrien (z. B. in Apameia) gibt es immer wieder ähnliche Beispiele (z. B. noch zu nennen Sikyon, Kirche: Orlandos 258 f. Abb. 208.209.459. Weitere Beispiele daselbst Abb. 210: Ephesos, Philippoi B, Nikopolis B, Meryamlik, Korykos, Gerasa).

Dennoch müssen nicht notwendigerweise die ravennatischen Fußböden unmittelbar mit den östlichen zusammenhängen; eine eigene jahrhundertelang sich haltende Tradition ist recht wahrscheinlich.

WANDVERKLEIDUNG

Die ursprüngliche Wandverkleidung der Vorhalle ist bis auf wenige Reste zerstört, die jedoch eine maßgetreue Wiederherstellung erlaubt haben (zum ganzen Gerola, Ripristino 101 ff.): unten ein z. T. erhaltener niedriger durch Leisten gerahmter Sockel, der auf der Mörtelschicht unter dem Mörtelbett des Fußbodens aufstand, also, wie es üblich ist, vor dem Verlegen des Fußbodens angebracht wurde. Dieser Sockel hat dieselbe Höhe, wie der in der Kapelle selbst (h = 0,27–0,28 m). Von den großen Wandverkleidungsplatten über dem Sockel blieb keine erhalten, doch ist das Höhenmaß erschließbar = 1,88 m. Die bis zum Mosaikansatz reichende Fläche von h = 0.50 m füllte ein gerahmter Marmorfries und unter dem Mosaik eine Stuckleiste, von der geringfügige Spuren, ohne allerdings eine Rekonstruktion des Ornamentes zu erlauben, aufgefunden wurden. All das entspricht ganz der Einteilung im Innern der Kapelle, doch reichte der Ansatz des Mosaiks in der Vorhalle um 0,16 m tiefer, weshalb man die großen Wandverkleidungsplatten niedriger hielt: im Innern (aus prokonnesischem Marmor) hatten sie eine Höhe von 2,04 m, der Fries darüber besteht aus Dokimeion-Marmor (h = 0,235 m).

Die originale Marmorverkleidung des Innern ist in großen Partien erhalten (gänzlich erneuert die Verkleidung der neu errichteten Apsis). Die Tür der nordöstlichen Nische rahmen an zwei Seiten Platten eines zerschnittenen flachen, feinen Rankenfrieses, sicher Spolien, von denen nicht bekannt ist, wann sie hier angebracht worden sind.

Schwer zu bestimmen ist der Stuckfries; wohl dürfte er in seiner heutigen Gestalt zu einer nicht bestimmten Zeit stark restauriert worden sein: unten Blattmotive über zwei Faszien, darüber ein Rankenfries. Die Vergoldung der vegetabilischen Motive ist nicht antik.

DIE MOSAIKEN

Die Mosaiken wurden nur in Mosaik nachahmender Malerei durch G. Zampiga ergänzt, während man auf der erneuerten Westlünette des Innern auf eine Rekonstruktion des Mosaiks verzichtete – eine gemalte Inschrift weist darauf, daß sich hier nach Agnellus das Bildnis des Bischofs Petrus befunden hat –, wurde in der Apsis ein blaugrundiges Mosaik mit Sternen nachgeahmt, da bei der Wiederherstellung Reste eines blauen Grundes und einige Silbertesseren aufgedeckt wurden, welche letztere Gerola als zu silbernen Sternen (vgl. im Apsismosaik von Classe, Taf. XII–XIV) gehörig ansah (Ripristino 119).

In der Nordlünette wurde dagegen festgestellt, daß die verlorene, wie alle anderen blau gerahmte Mosaikdarstellung einen grünen Boden und darüber einen goldenen Grund hatte (Gerola, Ripristino 111): grüne Tesseren haben sich in der rechten Lünettenecke sowie an beiden Rändern erhalten. Goldtesseren sind innerhalb des blauen Rahmens im ganzen oberen Teil vorhanden.

DIE MOSAIKEN DER VORHALLE

Christus Victor

Zustand und Schicksale vgl. Ricci (Tavole storiche 5,23 ff. m. Lit.; weiter Wilpert, Mosaiken und Malereien 1,47 f.; E. Weigand, BZ. 32 [1932] 72 ff.); zum ikonographischen Thema insgesamt, zur Bedeutung des Bildes und weiteren Beispielen (vgl. hier S. 57 f.); zum Kriegskostüm Christi und seinem Sinn: Grabar (L'empereur 239). Besondere Wichtigkeit für die Bedeutung des Bildes hat die Inschrift auf dem Codex, den Christus in der Linken hält (vgl. CIL. 11,1 Nr. 261 = Diehl, ILCV. Nr. 1962 f.):

ego ueri
sum tas et
uia uita
(nemo uenit ad Patrem, nisi per me.)

Joh. 14,6: Das Herren-Wort bildet bei Athanasios, und zwar ebenso wie in der Mosaik-Inschrift, meist nur die erste Hälfte, im antiarianischen Kampf einen der Beweise der Zwei Naturen Christi und dient damit zur Verteidigung des orthodoxen Dogmas, in erster Linie der Göttlichkeit des Sohnes (u. a. Athanas. c. Arian. 1,19.20;3,19. 4,4 = PG. 26, 49 ff. 363. I ep. ad Serap. 537 A. 589 A. IV ep. ad Serap. 676 A [Sources chrét. 15,84. 128. 210]. – Gregor. Nyss. adv. Arium et Sabellium 1 = PG. 45, 1281; [Jaeger-Müller 71]. – Hilar. de trinit. 3,4. 8,53 = PL. 2,77. 276. – Leon. Magn. serm. 72,1 = PL. 54, 390 [Übers. BKV. 55 Leo 2,197]. – c. Varimadum 1,34. 3,97 [CC. 90,44 f. 132]. – Solutiones 5.37.54 [CC. 90,153. 180 f. 193]).

Daß ein solcher ausgesprochen antiarianischer Spruch gerade über der Türe zum Palastoratorium des orthodoxen Bischofs in Ravenna angebracht wurde, kann als ein sicheres Zeichen dafür gelten, wie scharf die Polemik in der Stadt unter der Herrschaft Theoderichs gewesen sein muß, trotz allen äußeren Friedens.

Grosse Mosaikinschrift

Das älteste erhaltene Beispiel eines solchen Weihepigramms in Mosaik, und zwar ebenfalls mit Goldbuchstaben auf blauem Grund, ist jenes von S. Sabina in Rom, unter Coelestin I. (422–432; Berchem-Clouzot 79 Abb. 88.; Deichmann, Frühchristliche Kirchen Taf. 31; Matthiae, Mosaici 78 f.).

In S. Vitale hatte das Mosaik mit dem Weihepigramm silberne Buchstaben.

Deckenmosaik

Es handelt sich um nicht weniger als 102 Vögel, und zwar Elstern, Papageien und Pfauen, Tauben und Enten, Perl- und Rebhühner, nach Ricci (Tavole storiche 5,21 f.), der eine symbolische Deutung dieser rein dekorativen Darstellung mit Recht ablehnt (im Gegensatz zu Barbier de Montault 31 f.: Darstellung der Schöpfung und Erlösung, Lob des Erlösers).

DIE MOSAIKEN DES INNEREN

Die imagines clipeatae

Ältestes bekanntes, aber heute zerstörtes Beispiel im kirchlichen Bereich waren die Clipei mit den zwölf Aposteln und Christus in der Mitte auf dem Apsisbogen zu S. Sabina in Rom, also zwischen 422 und 432 angebracht (vgl. den Stich bei Ciampini 1, Taf. 47; Garrucci 4 Taf. 209,3. Beschreibung bei Bolten, Die Imago Clipeata [1937], 119 f.).

Die Clipei der Kapelle behandelt J. Bolten (Imago Clipeata 84 f. 124 m. Lit.), wo der symbolische Charakter der Clipei angenommen wird, z. B. auch bei Grabar (L'empereur 11, jedoch nicht mehr in Martyrium 2,43 f. „formule commode du portrait courant"; des weiteren zum Thema: Grabar, Comptes Rendus Inscr. Bell. Lettr. [1957] 209 ff.). Aus dem Werdegang dieses Bildtypus erscheint deutlich, daß es sich nur um eine besondere Form des Porträts handelt, sei es um ein reales oder um ein idealistisches: der Clipeus umfaßt Bilder von Lebenden und Verstorbenen, auch Göttern und Kaisern; die Heraushebung aus dem Irdischen, die dieser Darstellungsform eigen sein soll (vgl. u. a. Bolten, Imago Clipeata 25; Schilde erfüllt von göttlicher Macht, auf das Bild übergehend z. B. Bolten, Imago Clipeata 17,18; gegen eine symbolisch-transzendente Deutung jetzt H. Brandenburg, JdI. 82 [1967] 195 ff.), kann jedenfalls nicht mehr in der späteren Zeit Grund für ihre weite und ganz allgemeine Verbreitung gewesen sein, wie schließlich auch der Büstenform keine besondere Bedeutung zukommt.

Die Apostel

Inschriften (vgl. CIL. 11,1 Nr. 261 = Diehl, ILCV. Nr. 1962 b. d. Vgl. Bd. 1 Abb. 269. 270).

Apsisbogen:	Eingangs-Seite:
Paulus	*Iacobus*
Iacobus	*Taddeus*
Iohannis	*Simon Cananeus*
Petrus	*Thomas*
Andreas	*Mattheus*
Filippus	*Bartholomeus*

Zum Apostelkatalog vgl. Bd. 2,3.

Märtyrer und Märtyrinnen

Inschriften, vgl, CIL. 11,1 Nr. 261 = Diehl, ILCV. Nr. 1962 a. c. Vgl. 1 Abb. 270. 271.

Fensterseite

ω✳A

Cassianus	*[Polyca]rpus (Sebastianus,* CIL., Diehl, nach irrtümlicher, entfernter Ergänzung)
Chrysogon/us	[Cos]*mas (Fabianus,* CIL., Diehl, nach irrtümlicher, entfernter Ergänzung)
Chrysanth/us	*D[am]ianus*

Innere Wand

A✳ω

Eufimia
Eugenia
Cecilia
Daria
Perpetua
Felicitas

Die Märtyrinnen (Taf. 128–132) sind bis auf Felicitas ähnlich wie jene in den Agnellus-Mosaiken von S. Apollinare Nuovo gekleidet, was der Kleidung von Patrizierinnen oder Hofdamen entspräche (vgl. Nordström 81 Anm. 1), während G. Steigerwald (Tortulae 280 ff.) nachweisen konnte, daß die Jungfrauen von S. Apollinare Nuovo und demnach analog die Märtyrinnen des Oratoriums, als königliche Frauen bzw. Bräute des himmlischen Königs dargestellt sind, denn sie tragen kaiserliche Insignien. Dagegen ist Felicitas wie die Muttergottes mit dem Maphorion bekleidet, sehr ähnlich also wie jene in S. Apollinare Nuovo (Taf. 114), worauf immer wieder schon hingewiesen worden ist.

Monogramm-Clipeus tragende Engel

Die den Monogramm-Clipeus tragenden Engel des Vierungsgewölbes kehren später wieder im Presbyterium von S. Vitale, wo sie das Lamm im Kranze halten, sowie noch in karolingischer Zeit im Dom von Torcello und in der Zenokapelle von S. Prassede in Rom (vgl. dazu Lehmann, Art Bull. 27 [1945] 15). Die Gesamtkomposition ist bereits eine Vorlage der römischen Malerei gewesen: der von einer Nike allein gehaltene Clipeus gehörte also nicht zu den unmittelbaren Vorgängern (bes. dazu Lehmann, Art Bull. 27 [1945] Anm. 118), wie gelegentlich angenommen wurde (z. B. Morey, Early Christian Art 159; weiter dazu Grabar, L'empereur 11, der auf die Verwandlung der Victorien in Engel und den triumphierenden Charakter der Komposition der Clipeus tragenden Engel hingewiesen hat).

Das bedeutendste Beispiel von Clipeus tragenden Engeln befindet sich in der Kuppel von H. Georgios zu Thessalonike, wo vier Engel einen von reichen Blumen-Rahmen umgebenen Clipeus mit dem stehenden Christus tragen (vgl. Pelekanidis, Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco [1963] 37 f. Abb. 3. H. Torp, Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki [1963] Abb. S. 11; zur Datierung vgl. S. 32).

Wenn vielleicht der triumphale Charakter der Komposition nicht mehr im ursprünglichen Sinne verstanden worden ist, so bedeutet sie zweifellos eine Erhöhung und man könnte die Darstellung am ehesten eine „Erhöhung des Namens Jesu Christi" nennen; verfehlt erscheint die Deutung der Mosaiken der vier Bogen und des Vierungsgewölbes als himmlischer Thron (H. Michaelis, Forsch. u. Fortschr. 32 [1958] 87–90).

KUNSTGESCHICHTLICHE FRAGEN

Eine stilistische und künstlerische Analyse aller Mosaiken bei L. Ottolenghi (FR. 3. Ser. 22 [73] [1957] 5 ff.): nicht auseinandergehalten sind u. a. entwerfende und ausführende Künstler, und so werden im Innern des Oratoriums allein zwei Hände erkannt (östlicher Bogen – übrige Mosaiken); unhaltbar ist die Annahme einer stilistischen Verwandtschaft des Christus der Vorhalle mit den Aposteln des Baptisteriums der Arianer (Ottolenghi, FR. 3. Ser. 22 [73] [1957] 30).

Die gleiche Werkstatt wie in S. Apollinare Nuovo nimmt G. Galassi an (Roma o Bisanzio 1, 75 ff.; seine Vergleiche werden z. T. von Ottolenghi aufgenommen, z. B. Madonna von S. Apollinare Nuovo und hl. Felicitas 29 f. so auch zuletzt H. Stern 539); Galassi sah sogar Ähnlichkeiten in den so verschieden gestalteten Engeln beider Mosaiken, ein deutliches Beispiel der Verwechslung von ikonographischen mit künstlerischen oder stilistischen Übereinstimmungen.

Auf verschiedene Hände können noch eine Reihe von Beobachtungen weisen, z. B. daß die Verzahnung der Rahmen bei den westlichen Apsismedaillons und denen mit den Märtyrinnen gleich sind (blau-weiß-rot), verschieden ist davon der auch gezahnte Rahmen der Märtyrermedaillons.

Irrtümlich wird der Apsis der Kapelle die aus dem mittelalterlichen Apsismosaik der Ursiana stammende Madonna zugewiesen von Grabar (Martyrium 2,295 u. Taf. 29,2).

BALNEUM

Agnell. LP. 66 v. Victoris, HE. 324 f., TR. 183:

Refecitque balneum iuxta domus eclesie, herens parietibus muri episcopi, ubi residebat, quod usque hodie mirifice lavat, et preciosissimis marmoribus pariete iunxit, et diversas figuras tesellis aureis variasque compossuit, et tabullam descriptam literis aureis tesselatis, in qua laboriosse legere curavimus, et ita hos exametros catalecticos versos in eadem comscriptos invenimus:

Victor, apostolica tutus virtute sacerdos,
Balnea parva prius prisco vetusta labore
Deponente, miraque tamen novitate refecit,
Pulcrior ut cultus maiorque resurgat ab imo.
Hoc quoque perpetuo decrevit more tenendum,
Ut biduo gratis clerus lavet ipsius urbis,
Tercia cui cessa est et feria sexta lavandi.

Bischof Victor ließ ein Bad erneuern, das bei der Ursiana lag und unmittelbar an das Episcopium anschloß. Aus dem Weihepigramm geht auf das klarste hervor, daß es sich nicht um einen Neubau, sondern um eine Erneuerung handelte, das Bad also wahrscheinlich wesentlich früher, im 5. Jh. oder schon vorher, gegründet worden ist. Auf Bischof Victor ging nach Agnellus die Verkleidung der Wände mit opus sectile zurück, was für Thermen üblich war, ebenso wie Mosaik, aus dem wohl nicht nur die goldene Weihinschrift, sondern noch ornamentale Mosaiken auf den oberen Partien der Wände und auf den Gewölben bestanden haben werden.

Das Epigramm gibt vor allem Aufschluß darüber, wofür dieses Bad diente: *ut biduo gratis clerus lavet ipsius urbis, / Tercia cui cessa est et feria sexta lavandi;* es handelt sich also um das Bad für den gesamten orthodoxen ravennatischen Klerus, während der arianische Klerus ein eigenes Bad beim arianischen Episcopium gehabt zu haben scheint (vgl. S. 251).

Klerikerbäder sind wahrscheinlich sehr verbreitet gewesen, wie die immer wieder zutage kommenden Zeugnisse von Thermen in der Nähe von Kirchen und vor allem bei den Episkopien zeigen. Wahrscheinlich war aus Gründen der Moral dem Klerus der Besuch öffentlicher Thermen wie privater balnea untersagt. Um aber andererseits den Klerus nicht der Annehmlichkeit des für die spätantike Zivilisation noch allgemein essentiellen Bades zu berauben, errichtete man gesonderte Kleriker-Bäder, möglichst im Bereich der Episkopien.

Ältestes Beispiel der Erwähnung von Klerikerbädern ist wohl eine Stelle der vita Liberii (352–366) im römischen Liber Pontificalis (Duchesne 1,208), wo bei den Kämpfen um Liberius dem (katholischen d. h. nicht arianischen) Klerus und den *sacerdotes* nicht der Eintritt in Kirchen und Bäder gestattet wurde, was sich evidenterweise, da es sich um kirchliche Kämpfe handelte, nicht um profane, sondern um kirchliche Bäder gehandelt haben muß. In Rom hat es sicher ein Bad bei S. Lorenzo in Damaso gegeben, das Papst Damasus (366–384) gründete (LP. 39, Duchesne 1,212 f.). Weiter dürfte die in S. Martino ai Monti gefundene Inschrift von einem Kleriker-Bad in der Nähe dieser Kirche kommen (De Rossi, Bull. Arch. Crist. 3. Ser. 2 [1877] 15 ff., Silvagni, ICUR. Nr. 1485 = Diehl, ICLV. Nr. 1901). Leo III. ließ bei St. Peter, und zwar an der Südseite, nahe dem Obelisken, errichten: *maiorem balneum in superiore positum, constructum in rotundum, mirifice decoratum.* Getrennt davon ließ er bauen bei den *Accubita* an der Nordseite des Atriums von St. Peter *pro subsidiis Christi pauperum atque peregrinorum balneum a fundamentis mire decoratum* (LP. 98, Duchesne 2,28 f.): also auch mit den Armen und Pilgern durfte der Klerus nicht baden. Hier wird die Trennung von allem, was unrein sein könnte, deutlich.

Wir erwähnen folgende Beispiele von Bädern bei Episkopien oder bei Kirchen, die also auch Kleriker-Bäder gewesen sein werden: Salamis, bei der Epiphaniuskirche und dem Episcopium (P. Dikaios, Fasti Archaeol. 14 [1962] 224 Nr. 3353); Gerasa, Placcusthermen, für den Klerus bei der Kathedrale (Kraeling, Gerasa [1938] 265 f. Claude, Die byzantinische Stadt im 6. Jh. [1969] 81); Sbeitla, Thermen bei der Kathedrale (Kirche des Presbyters Vitalis, N. Duval, Les basiliques de Sbeitla [1971] 304 ff. Abb. 334. 340. 341); Djemila, (vgl. P. A. Février, Djémila [1968] 79); Bulla Regia, Doppelbasilika; Philippoi, beim Oktogon und dessen Baptisterium (vgl. S. Pelekanides, Praktika [1964] 172 ff. [1966] 46 ff.; dazu BZ. 56 [1963] 185); Cimiez in der Provence (F. Benoit, Atti 6 Congr. Int. Archeol. Crist. 1962 [1965] 147 ff.). Wohl dürfte auch bei der Ostkirche von Kurnub (Mamšit, Negev) ein Badebecken in einem Annex westlich des Atriums ein Klerikerbad gewesen sein.

CIMELIARCHIUM

Gregor. Magn. ep. 9,124 (ad Donellum erogatorem) = PL. 77, 1057; Jaffé-Löwenfeld Nr. 1767 [August 599]:

De sex vero centenariis qui in cimiliarchio Ravennatis Ecclesiae fuerant commendati, . . . , ab excellentissimo exarcho in quotidiana militum praefectura sunt mutuati, qui ut hactenus minime restituantur cujus sit causa cognoscitis.

Die vom Exarchen geborgten 600 (Gold-) Pfunde waren dem *Cimeliarchium* der ravennatischen Kirche „anvertraut", d. h. sie waren dort deponiert. Es handelt sich also bei diesem Raum um die kirchliche Schatzkammer, in der κειμήλια aufbewahrt wurden, κειμηλιαρχεῖον (vgl. Stephan. 4,1409 s. v. Sophocles, Lex. 657 s. v.). Im κειμηλιαρχεῖον τῆς Ἐκκλησίας Κυρήνης verwahrte man auch kostbare Manuskripte (vgl. Joh. Mosch. prat. spirit. 195 = PG. 87,3,3080 D.).

Der Verwalter war natürlich ein Kleriker, hieß κειμηλιάρχης so auf einem Sarkophag von Korykos (Keil-Wilhelm, MAMA. 3, 152 Nr. 349: . . . Εὐσεβίου διακόν(ου) καὶ κιμιλιάρχου; dort Hinweis auf ebensolchen Titel aus Kappadokien).

ARCHIVUS

Agnell. LP. 134. v. Damiani, HE. 365 f. [A.D. 692–708]:

Eo tempore [Damiani archiepiscopi] *archivus ecclesiae istius ab igne cuncrematus est, et ibidem multa monumina flamma cunsumpsit, et multa a malignis hominibus rapta sunt et absconsa.*

Mit ziemlicher Sicherheit kann man vermuten, daß das Archiv der Kirche von Ravenna im Komplex des Episcopium untergebracht war, von dem selbst allerdings keine Feuersbrunst berichtet ist.

Zweifellos waren die Folgen dieses Brandes katastrophal für die historische Überlieferung: hier nahm manche Lücke der Kenntnis der ravennatischen Geschichte ihren Anfang; vor allem dürfte der Wirrwarr bei Agnellus, etwa in bezug auf die Bischöfe mit den Namen Petrus oder Johannes, auch auf jenem Mangel originaler Dokumente beruhen, wie es schon Stein mit Recht vermutet hat (Klio 16 [1920] 44 f.).

MENSA

Agnell. LP. 163, v. Johannis, HE. 383:

Et dum [Johannes episcopus] *sederet ad mensam post tribunal ecclesiae super vivarium, elevatis sursum manibus, respiciens ad vultum Salvatoris, dicens: ‚Gratias tibi ago, domine Iesu Christe, et tibi, beate Apolenaris, quia exaudistis me. . . .*

Die *mensa* befand sich also hinter, d. h. östlich von der Apsis der Ursiana, über dem *vivarium* (s. d.). Dort war, wohl über dem Tisch, ein Christusbild so angebracht, daß der an der Tafel sitzende Bischof mit erhobenen Händen, also betend, sich hinwenden konnte.

Die *mensa* war die bischöfliche ‚Tafel', der Speisesaal. Es geht aus dem Text nicht hervor, in welchem Verhältnis diese *mensa* zu dem *triclinium q. v. quinque accubita* des Neon stand, doch muß man, da sich Agnellus gut im Episcopium auskannte, aus der Tatsache, daß er verschiedene Bezeichnungen für die Speisesäle gebrauchte, auf verschiedene Räumlichkeiten schließen. Bei den *quinque accubita* wird es sich um den Fest-Speisesaal gehandelt haben, bei der *mensa* um den Raum für die tägliche Tafel des Bischofs und für den zum Episcopium und zur Kathedrale gehörigen Klerus, wie es auf das beste aus einem Brief Gregors d. Gr. hervorgeht (ep. 3,37 = PL. 77, 634; Du Cange, 5,341 s. v.): *De Fortunato autem fraternitatem vestram esse sollicitam volumus, ne vobis a malis hominibus in aliquo subripiatur. Nam audio eum cum decessore vestro ad Mensam Ecclesiae per annos plurimos nunc usque comedisse, inter nobiles consedisse.* Solche *mensae* scheinen auch *mensae canonicae* geheißen zu haben (Gregor. Turon. vit. patrum 9 = PL. 71, 1052; zum ganzen vgl. Du Cange 5, 341 s. v.).

Wenn G. Berti (62) in dieser *mensa* Bischof Gratiosus April/Juni 787 Karl d. Gr. bewirten läßt (vgl. die Nachricht Agnell. LP. 615 v. Gratiosi, HE. 383 f., leider ohne Hinweis auf den Raum des *episcopium*), so dürfte das nicht stimmen: das Mahl für den fränkischen König, das sicher als Festmahl ausgestaltet war, wird der Bischof in dem *triclinium* der *quinque accubita* gegeben haben.

Bischof Victor (537/8–544/5) ließ aus dem Silber, das bei der Verfertigung des Ciboriums der Ursiana übrig blieb, Geschirr für die bischöfliche Tafel anfertigen (Agnell. LP. 66 v. Victoris, HE. 324, TR. 182): *Reliquo* [argento] *vero quod remansit diversa vascula ad mensam pontificis extruxit, de quibus ex parte aliqua permanent usque in presentem diem.* Demnach wird dieses Tafelsilber wohl mit dem Monogramm Victors versehen gewesen sein: wahrscheinlich wurde es zur Zeit des Agnellus nur noch bei besonderen festlichen Gelegenheiten benutzt.

DOMUS FELICIS

Agnell. LP. 145, v. Felicis, HE. 373 [um 712]:

Post vero annos tres haedificavit domum infra episcopium, quo de suo nomine domum Felicis nominavit.

Fantuzzi (2,175 Nr. 92 vom 9. 2. 1207, vgl. auch Zirardini, Edifizi sacri 23):

Et preterea Casam cum Horto juxta domum Felicis post Ecclesiam baptismalem.

Zirardini (Edifizi sacri 23) nennt eine weitere Urkunde des Jahres 1262:

. . . spatium in quo domus fuit, quae vocabatur Felix . . . Bischof Felix erbaute diese seinen Namen tragende *Domus* drei Jahre nach seiner Rückkehr aus

K/pel (wo er von Justinian II. als Gefangener gehalten und geblendet worden war).

Art und Umfang dieses Baues sind unbekannt. Seine Lage geht dagegen aus den mittelalterlichen Dokumenten hervor: hinter, d. h. sicherlich östlich des Baptisteriums. Das Haus hat bis in das 13. Jh. gestanden, wurde aber vor 1262 zerstört, also wohl abgetragen, um anderem Platz zu machen.

Wahrscheinlich handelte es sich um einen Wohntrakt für den Bischof selbst, worauf die Bezeichnung durch den Namen des Gründers, und auch des ersten Bewohners, hinweisen könnte.

Man wird am besten das Gebäude etwas nördlich des heutigen Arcivescovado, auf der Piazza Arcivescovado, lokalisieren (zum ganzen vgl. Zirardini, Edifizi sacri 23. Berti 76).

VIVARIUM

Agnell. LP. 163, v. Johannis, HE. 383 (vgl. S. 206).

Das *vivarium* befand sich östlich der Ursiana, unterhalb der *mensa*. Wahrscheinlich ist die Nachbarschaft zu der in jedem Fall der *mensa* nahen Küche ausschlaggebend gewesen: das *vivarium* wird die für die bischöfliche Tafel bestimmten Fische enthalten haben.

Die Anlage hat C. Ricci mit dem der Cappella arcivescovile vorgelegenen Trakt identifiziert (Taf. 215; Abb. 151), der bei den umfassenden Restaurationsarbeiten der Kapelle durch G. Gerola im Frühjahr 1919 zum Vorschein kam (Ricci, Boll. d'arte 13 [1919] 33 ff. Gerola, Ripristino 125 ff.). In der Tat befindet sich diese Anlage östlich der Ursiana: dem Unter- und Mittelgeschoß des die Cappella arcivescovile enthaltenden Baues liegt eine Architektur von abwechselnd großen, bis zum Boden führenden Rundnischen und zwischen ihnen höher gesetzten, viel kleineren Wandnischen vor. Die Gewände der großen Nischen haben wiederum Wandnischen, die noch kleiner als die der Fassade sind. Schon Ricci fiel sofort die Ähnlichkeit mit der Architektur von Nymphäen auf: Wasserbecken werden in den Nischen gewesen sein und aller Wahrscheinlichkeit nach aber nur zu einem langen, der ganzen Fassade vorliegenden Becken gehört haben. Hier konnte man sicherlich auf das beste Fische ziehen oder verwahren. Über der Nischenfront zieht sich ein Fries von verhältnismäßig tiefen Löchern hin, die nochmals das nächste etwas niedrigere Geschoß abschließen, das aus tiefen isolierten, rechteckigen mit einem Bogen überwölbten Nischen gebildet wird. Ricci wollte in den Löcherreihen Nist-Stätten für Vögel, in den Nischen des Obergeschosses Käfige für besondere Vögel erkennen, was alles ohne weiteres möglich, aber nicht zu erweisen ist (Galassi, FR. Suppl. 3 [1928] 91 f., hat die Identifizierung der Nischen-Bogenfront mit dem *vivarium* bezweifelt; er vermutete, daß das *vivarium*, wohl als eine Art von Teich, im Garten des Episcopium lag und von der Fossa Amnis gespeist worden sei). Es ist sicher, daß die Nischen-Bogenfront monumentalen Charakter haben sollte und vielleicht entweder, wie heute noch, sich auf die Gärten des Episcopium richtete, oder aber eine Fassade in einem monumentalen Hofe des Bischofspalastes bildete.

Die Anlage muß nach dem Episkopat des Petrus II. (494–520) und vor jenem des Johannes (778–785) entstanden sein. Auszuschließen ist nicht eine Entstehung unter Maximian (546–554), da unter ihm der Palastteil Tricoli vollendet wurde, wenn auch das Mauerwerk aus verhältnismäßig hohen Ziegeln, und nicht aus den flachen der julianischen Bauten wie S. Vitale u. a., besteht.

SALUTATORIUM

Agnell. LP. 149 v. Felicis, HE. 374:

Fecit hic beatissimus Felix salutatorium, unde procedunt usque hodie pontifices ad introitum missarum, palam populis videntibus. Et super ipsius regias invenies scriptum continentem ita:

Forma loci dudum
Squalida sed tantum pervia plebis erat.
Postquam pontificis meritis iuveniscere visa est,
Vicinum ecclesiae cuncepit inde diem.
Turba sacerdotum melius hic pergit in aula,
Oblicum nescit carpere pastorem.
Per demios gradiens populos, reverentia crescit,
Cum super effundit cognita verba Deo.
Nunc ritum servent, veniens quicumque sacerdos;
Nam via, quae media est, fixa manere solet.
Reparat haec meritis felix dignusque sacerdos,
Ne finem teneat pontificalis apex.
Fama loquax tantos nunquam retinebit honores.

A. D. 708–724

Gregor. Magn. ep. 5,56 = PL. 77,789 f.:

..., pallii usum praevidimus concedendum. Quo non aliter te uti memineris, nisi in propria tuae civitatis dimissis jam filiis Ecclesia, procedens a salutatorio ad sacra missarum solemnia celebranda; peractis vero missis, idem in salutatorio rursum curabis deponere. Extra Ecclesiam vero non amplius illo tibi, nisi quater in anno, in litaniis quas ad decessorem tuum Joannem expressimus, uti permittimus, ...

Über die Lage sagt Agnellus nichts, doch muß es sich nahe der Kathedrale befunden haben: darauf läßt nicht nur die Reihenfolge des Textes schließen, denn vorher wird vor der Beisetzung von Reliquien *post abditam ecclesiae* berichtet, unter welcher Holder

Egger (HE. 374 Anm. 1) schon richtig die Ursiana vermutete, sondern vor allem, daß zur Zeit des Agnellus noch von hier die Bischöfe *procedunt ad introitum missarum,* „vor allem Volk sichtbar", d. h. daß die Prozession zur Zelebration der Messen in der Kathedrale vom *salutatorium* ihren Ausgang nahm; es geht weiter aus dem An- und Ablegen des Pallium in diesem Saal hervor.

Aus dem Weihepigramm, das über dem Portal angebracht war, kann man weiterhin mit Sicherheit folgern, daß Felix einen älteren Bau erneuerte oder ersetzte, und zwar mit derselben Bestimmung.

Das *salutatorium* war der Audienz-Saal der Bischöfe, also einer der wichtigsten Teile eines jeden Episcopium, wohl stets in unmittelbarer Nachbarschaft der Kathedrale (zum Wort vgl. Forcellini Lex. 4,209 s. v.; Du Cange 7,295 s. v.: hier ist z. B. eine Stelle der vita S. Caesarii Arelatensis, p. 672, zitiert: *Cumque expleto lucernario benedictionem populo dedisset, egredientibus illis mulier quaedam in Salutatorio occurrit, . .*). Das griechische Äquivalent ist ἀσπαστικὸς οἶκος (Theodoret. h. e. 5,17 = PG. 82,1234 f.: hiernach versucht Theodosius d. Gr. 390 nach dem Gemetzel von Thessalonike und nach der Reaktion des Ambrosius darauf, diesen im *salutatorium* zu bewegen, den Bann zurückzunehmen). Demnach erteilte der Bischof im *salutatorium* Audienzen, nahm Bitten und Eingaben entgegen, sprach hier wohl auch Recht. In jedem Falle hat der Raum zu Beginn des 5. Jh. keinen sakralen Charakter, er war daher auch nicht geweiht: denn nach Theodoret hatte Ambrosius dem Kaiser vorher den Zutritt zur Kirche verwehrt, da er ja im Bann war, während er ihn ohne weiteres im *salutatorium* zur Audienz zuließ.

Wie aus dem Brief Gregors d. Gr. an Erzbischof Marinian hervorgeht, ging damals in Ravenna die Meßprozession vom *salutatorium* aus, wo der Bischof das Pallium anlegte und es nach der Messe wieder zu deponieren hatte, da es außerhalb der Kirche nur bei ganz besonders feierlichen Anlässen getragen werden dürfe. Es hat demnach auch den Charakter einer Prothesis gehabt, wenn von hier die Meßprozessionen der Bischöfe ausgingen und seine Funktion ähnelte darin der des *secretarium,* wenngleich es sich im ravennatischen Episcopium nicht um denselben Raum gehandelt hat (wie bei Zirardini, Edifizi sacri 20. 31 f.), da Agnellus beide klar unterscheidet. Wohl ist die Begrüßung oder die Akklamation durch das Volk der Grund, warum die Zeremonien im *salutatorium* beginnen. Auf diesen Brauch der Begrüßung durch das Volk scheinen die Verse 6–8 des Weihepigramms wie auch des Agnellus eigene Worte hinzuweisen.

Beispiel eines *salutatorium* des 6. Jh. wäre nach R. Krautheimer (Early Christian and Byzantine Architecture 196) der im heutigen Bischofspalast eingebaute Saal mit Apsis in Poreč-Parenzo (vgl. bes. Molajoli, La Basilica Eufrasiana Plan S. 11), was wegen des Abstandes von der Kirche nicht wahrscheinlich ist. Als Salutatorium – oder Schola – wird das sog. Diakonikon des Helias im Osten am Dom von Grado gedeutet (vgl. L. Bertacchi, Aquileia Nostra 42 [1971] 66; von De Angelis d'Ossat dagegen, wohl richtiger, als *Accubita,* vgl. S. 196).

MAUSOLEUM DES THEODERICH

QUELLEN, GRÜNDUNG, LAGE

Anonymus Valesianus 96, J. Moreau, Excerpta Valesiana (Leipzig 1961) 27: *Se autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato, mirae magnitudinis opus, et saxum ingens quod superponeret, inquisivit.*

Zur Quelle vgl. Bd. 2,3. Wegen der Abfassung, wohl nur wenige Jahrzehnte nach dem Tode des Königs, kommt ihr Glaubwürdigkeit zu. Authentisch erscheint vor allem die Nachricht, daß der König das *monumentum* zu Lebzeiten errichtet habe, und die Meinung von Heidenreich-Johannes (68), daß dieser Nachricht wohl eine nicht mehr nachweisbare Inschrift am Mausoleum zugrunde liege, hat vieles für sich. Dagegen sollte *saxum ... inquisivit* nicht wörtlich genommen werden und bereits den Beginn einer Legendenbildung verraten: der König ließ den Deckstein in den Steinbrüchen des zu seinem Machtbereich gehörigen Istrien brechen, er „suchte" ihn natürlich nicht, wie man es häufiger, die Quellen wörtlich genommen, in der modernen Literatur lesen kann. Da auch anderwärts istrischer Kalkstein in Ravenna verwendet wurde, z. B. beim Ambo von Spirito Santo (vgl. S. 250), ist es sicher, daß den verantwortlichen Stellen in Ravenna die istrischen Brüche und ihre Leistungsfähigkeit vollauf bekannt waren.

Agnell. LP. 39, HE. 304, TR. 112 f.: *Theodoricus autem post XXXIIII. anno regni sui cepit claudere eclesias Dei et coartare christianos, et subito ventri fluxus incurens mortuus est. Sepultusque est in mansoleum, quod ipse hedificare iussit extra portas Artemetoris, quod usque hodie vocamus Ad Farum, ubi est monasterium sancte Marie, quod dicitur ad memoria regis Theodorici. Sed, ut michi videtur esse, sepulcro proiectus est, et ipsa urna, ubi iacuit, ex lapide pirfiretico valde mirabilis, ante ipsius monasterii aditum posita est.*

Zur Lage vor der *Porta Artemidoris* (und letzterer Namen), unweit des *Campus Coriandri* (vgl. Heidenreich-Johannes 1 ff.; Bd. 2,3; zum *Pharus* (ebenda). Den *Pharus* möchte man allgemein mit einem einst unmittelbar an das Mausoleum angebauten Turm identifizieren, dessen Fundamente durch Ausgrabungen bereits 1748 (Ginanni, Saggi [1765] 30 f.), sodann nochmals 1844 aufgedeckt wurden (Quellen bei Bernicoli, Torri 83 f. Plan der Grabung von 1844 von Kummer in der Bibl. Classense, zuerst bei Guberti, Mausoleo 19 Abb. 9 sowie weniger vollständiger Plan Ricci, Guida [1878] 223. Heidenreich-Johannes Abb. 16. 90). Wichtig für die bereits im 18. Jh. versuchte Identifizierung als auch für die Beobachtungen bei der Grabung ist der Bericht von A. Tarlazzi (Memorie sacre di Ravenna [Ravenna 1852] 362 f.): „Si trovarono poco sotto la terra lavorativa i ruderi di una torre, che ritiensi possa essere il Faro, di cui molti scrittori parlano, ottimo pensiero l'averne lasciate le vestigia, le sue fondamenta rimangono intatte, dacchè le demolizioni di essa non sono giunte più sotto del piano della zona attuale.

E mirabile, che quelle fondamenta posino sopra avelli coperti di lastroni di marmo a colori, sporgenti alquanto fuori, dappoichè la larghezza delle dimensioni in grossi macigni, e pietre cotte unite con cemento in pozzolana dimostrano l'altezza, e la grandezza della mole di questa torre. Di essa parla l'abbate Ginanni in una Dissertazione sul mausoleo, e dà contezza delle dimensioni dei muri scoperti nell' occasione, che fu demolita parte di una casa unita al monumento, dalle quali argomenta meritare questa torre marittima il nome di Faro. Il luogo prima dell' Agnello, e prima che vi abitassero i monaci era nominato ad Pharum; dopo l'anno 1143 non è più ricordato, la torre cadde, o fu distrutta per costruirvi sopra il monastero dei Benedittini."

Die aus den Plänen, vor allem dem „Bunten Plan" von 1844 (Heidenreich-Johannes Abb. 90, hier Abb. 159) ersichtliche Tatsache, daß Gräber sich unter dem Turm befinden, erweisen ihn als sicher im Mittelalter errichtet, und zwar kaum am Ende der Spätantike: denn diese Gräber liegen in der großen aus Ziegeln, Steinen und Mörtel bestehenden Plattform, auf der sich das Mausoleum erhebt (vgl. S. 214). Es liegt am nächsten, diese Gräber dem Friedhof des mittelalterlichen Klosters zuzuweisen (vgl. dazu auch Heidenreich-Johannes 90 f.), das wohl zuerst bei Agnellus genannt wird; sodann in einer Urkunde von 984 (Archivio di Stato di Ravenna, Fondo di S. Vitale, Capsa I,II,6, nach Ginanni a. O. 32). Im 13. Jh. scheint dieser Pharus nicht nur nicht mehr existiert zu haben, sondern selbst die Erinnerung an ihn war verlöscht, wie man aus der von Bernicoli (Torri 84) mitgeteilten Urkunde von 1222 entnehmen möchte (vgl. A. Zirardini, Degli antichi edifizj profani di Ravenna 60. Fantuzzi 2,189): *Monasterium ad honorem Beatae Mariae constructum, quod nunc dicitur Rotundae, et olim ad Farum vocabatur, et ad Regis memoriam,* welcher

Passus sich auf die entsprechende Stelle des Agnellus unmittelbar beziehen dürfte. Andererseits ist das Vorhandensein eines Turmes an der Stelle, wo am Mausoleum die fast quadratischen Fundamente gefunden wurden, noch um 1480 und um 1500 erwiesen, und zwar durch die Darstellung auf den Gemälden:

1. in der Verklärung Christi von Giovanni Bellini im Museo di Capodimonte zu Neapel, das Bellini um 1480 malte, nachdem er vorher Ravenna besucht hatte (vgl. R. Pallucchini, Catalogo ... della Mostra di Giovanni Bellini [1949] 134 ff. mit Lit.): der Turm, in dem ein Fenster sichtbar ist, reicht nur bis zur Höhe des runden Ringes über der Nischenzone, war also zu dieser Zeit wesentlich niedriger als das Mausoleum und schloß oben horizontal ab (Abb. 160);

2. in der Pietà, früher M. Palmezzani (1456–1538), jetzt Baldassare Carraris zugeschrieben, in der Kathedrale von Ravenna (vgl. Guberti, Mausoleo 9 f. Abb. 4). Hier steht der Turm ebenfalls unmittelbar rechts an das Mausoleum angelehnt (links, etwas entfernt, erkennt man den Campanile von S. Giovanni Evangelista), der hier über einem Riß viel zu hoch ergänzt ist (vgl. dazu Heidenreich-Johannes 94).

Die Identifizierung der Fundamente mit dem Turm der Bilder dürfte außer Zweifel sein, nicht aber die Identifizierung des Turmes mit dem Pharus (wie bei den meisten modernen Forschern, vgl. u. a. Ricci, Guida[6] 209. Guberti, Mausoleo a. O. Bovini, Corsi [1959] 2,9 oder C. Cecchelli, FR. 3. Ser. 21 [72] [1956] 10: „In quanto all'ad Farum, possiamo dire oramai d'essere certi che si trattava di una torre, forse ad uso di faro, i cui ruderi furono rivisti durante gli scavi fatti nel 1844..."; zuletzt Heidenreich-Johannes 91 ff.). Diese Identifizierung erscheint uns als ein auf antiquarischer Gelehrsamkeit des 18. Jh. beruhender Irrtum: denn es verschwindet, wie bereits erwähnt, die Erinnerung an den Pharus schon im hohen Mittelalter, was auf das Nicht-mehr-Vorhandensein des Leuchtturms selbst seit langer Zeit schließen läßt. Wahrscheinlich war *ad Pharum* auch zur Zeit des Agnellus nur noch eine auf Erinnerung und nicht mehr auf Vorhandensein des Leuchtturms beruhende Ortsbezeichnung; bekanntlich können sich solche Bezeichnungen noch um Jahrhunderte länger erhalten. So vermuten wir, daß die Ortsbezeichnung die Erinnerung an den antiken oder spätantiken Pharus bis etwa in das 12. Jh. bewahrt hat. Dagegen wird es sich bei dem Turm um den Campanile des mittelalterlichen Klosters handeln, der wegen des feuchten Grundes stark fundamentiert gewesen ist. In der Tat zeigt ein Stich bei V. Coronelli (Ravenna ricercata antica moderna [um 1705/07], bei Guberti, Mausoleo Abb. 6) einen ‚Campanile' in ähnlicher Lage wie den Turm auf den Gemälden, nur anscheinend etwas weiter vom Mausoleum entfernt (der Stich ist von geringer Qualität und dürfte kaum auf einer an Ort und Stelle angefertigten Zeichnung beruhen), und zwar in Baulichkeiten, in denen man wahrscheinlich die Ruine des um 1660 abgerissenen Klosters zu erkennen hat (vgl. S. 213), während der Campanile erst nach 1712 eingestürzt sein soll (vgl. Tarlazzi, Memorie sacre 331, dazu Guberti, Mausoleo 15 f.). – *Ad Farum* als Bezeichnung „Feuermal" für das Mausoleum, völlig abwegig bei Evers (59, vgl. auch S. 239).

Nach Südosten hin breitete sich eine bedeutende gotische Nekropole, die 1854 aufgedeckt wurde (vgl. S. Muratori, Boll.Ist.Archeol. Storia dell'arte 1 [1922] 54 f.), aus welcher der 1924 aus dem Museo nazionale entwendete gotische Sattelbesatz, der sog. Panzer des Theoderich, stammte (Haupt, Älteste Kunst[3] 41 Taf. 3 u. a. m.; zum Zweck des Gegenstandes vgl. H. Vierck, Archäol. Korrespondenzbl. 2 [1972] 213 ff.).

SPÄTERE SCHICKSALE

Wenn auch die Nachricht des Agnellus: *Theodericus ex sepulcro proiectus est* (vgl. S. 211) nicht unmittelbaren Quellenwert besitzen kann, so ist eine Profanierung des Mausoleums bereits nach der Eroberung Ravennas durch die Byzantiner (540) möglich, da die Goten als Usurpatoren angesehen wurden. Eine wirkliche damnatio memoriae des Königs ist allerdings damals nicht sehr wahrscheinlich, weil z. B. sein Name in der Stiftungsinschrift von S. Apollinare Nuovo erhalten geblieben ist (vgl. S. 127); der Leichnam könnte also auch erst später entfernt worden sein (vgl. dazu vor allem Heidenreich-Johannes 70 ff.). Jedenfalls besteht die Möglichkeit, daß man bereits nach 560 im Untergeschoß des Mausoleums ein Oratorium einrichtete (Heidenreich-Johannes 73), dessen Spuren heute noch deutlich sind (De Angelis d'Ossat 117 ff. Abb. 5; Beschreibung und richtige Datierung bei Heidenreich-Johannes 73 f.), aufgrund dessen De Angelis d'Ossat die Schranken-Anlagen z. T. aus Holz des Innern glaubwürdig rekonstruiert hat (119 f. Abb. 6, der sie allerdings für ursprünglich und für das Mausoleum gearbeitete ansieht; richtige Erkenntnis durch Heidenreich-Johannes a. O.). Damals wurde im Untergeschoß das östliche Fenster erweitert, um für den Altar mehr Licht zu schaffen (Heidenreich-Johannes 74; ebenda Zuweisung von frühmittelalterlichen Säulchen an den Altar).

Das *monasterium S. Mariae ad memoriam Regis*

Theodorici wird zuerst bei Agnellus erwähnt (vgl. oben S. 211), sodann ... *ad Memoriam regis et ad Farum*, Dokument Johannes' VIII. von 858 (Fantuzzi 2,10 f.) sowie Urkunde von 984 (Guberti, Mausoleo 13. Archivio di Stato di Ravenna, Fondo di S. Vitale, Capsa I,II,6, nach Ginanni, Saggi 32. Für das hohe Mittelalter vgl. A. Torre, Comune di Ravenna e monastero di S. Maria Rotunda al principio del sec. XIII, FR. 33 [1929] 50 ff.). Zweifel können kaum daran bestehen, daß man nach der Umwandlung des Untergeschosses in ein Oratorium einen Umgang anlegte, mit einer Holz-Dachkonstruktion (die Balkenlöcher in den Untergeschoß-Außenwänden des Mausoleums, vgl. die Abwicklung bei Heidenreich-Johannes Abb. 75 vor S. 79, der Vergleich mit dem Baptisterium der Arianer bei Heidenreich-Johannes 79 trifft jedoch nicht zu, da dort der Umgang zum ursprünglichen Zustand gehört) über Ziegelpfeilern, von welchen letzteren Reste bekannt sind (Heidenreich-Johannes 74), nachdem man die ursprüngliche Schrankenanlage um das Mausoleum abgebrochen hatte. Wann dieser Umgang abgerissen wurde, ist nicht bekannt. Im Mittelalter, wahrscheinlich im 11. Jh., wie das Ziegelwerk vermuten läßt (Heidenreich-Johannes 82), hat man im Westen einen einschiffigen Raum an das Mausoleum angebaut (schematischer Grundriß im Plan von Piccinini, Heidenreich-Johannes Abb. 76, wohl aus der 2. Hälfte des 17. Jh.). Durch diesen Kirchenraum gelangte man in das Mausoleum, dessen Obergeschoß nun als Chor der Kirche gedient hat. Damals hat man den Rücksprung (‚Umgang') des Obergeschosses mit einem auf Holzstützen liegenden Dach versehen. Vom Umgang aus führten Eingänge in die Vorderkirche (Riegellöcher in der Wand von Heidenreich-Johannes 88 festgestellt, Abb. 83. 84). Auf diese Weise waren Kirche und Kloster über einen bedeckten Weg verbunden. Konsolen in der Wand (eine mittelalterliche aus wiederverwendetem Stein – sie wurde früher oft für die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands in Anspruch genommen – ist in dem für sie zu breiten Falz noch vorhanden) trugen die Dachkonstruktion, Spuren des Dachansatzes sind an manchen Stellen im oberen Drittel der Nischenbögen neben den Eckspitzen zu sehen (Heidenreich-Johannes 99). Eintiefungen für die Holzstützen hat Ginanni (Saggi 13) noch auf den Platten des Umgangs gesehen. Morigia (Confutazione 135; bei Heidenreich-Johannes 101) hat sie als ungleichmäßig, d. h. für ganz verschiedene Stärken und Formen von Stützen beschrieben (Text bei Heidenreich-Johannes 101). Dieser Umgang ist es sodann, wie Heidenreich-Johannes richtig beobachtet haben, den man auf dem Bilde Giovanni Bellinis (Heidenreich-Johannes Abb. 88) darstellte (was meist für die Rekonstruktion der ursprünglichen Zustände in Anspruch genommen worden ist). Es waren gerade die Einarbeitungen für diesen gedeckten Umgang an den oberen Außenwänden, die in so erheblichem Maße die Mehrzahl der Rekonstruktionen bestimmt und in die Irre geleitet haben.

Um einen wirklich begehbaren Umgang zu erhalten, wurde an der Apsis das Quaderwerk um ca. 0.10 m abgearbeitet und die Ecken als Rundstäbe ausgearbeitet. Der Zugang zum Umgang wird von der Rückseite aus, sicherlich über den für den Leuchtturm gehaltenen Turm, erfolgt sein.

Das Untergeschoß mag dann als Krypta gedient haben; der untere Umgang wird abgerissen worden sein (Heidenreich-Johannes 98).

Von der Einrichtung des Chors im Innern des Obergeschosses haben sich noch manche Spuren erhalten: zu Seiten der Tür befanden sich Bänke, die Wand hatte eine Holzverkleidung, die mit Eisenstiften befestigt war (irrigerweise für eine ursprüngliche Wandverkleidung in Marmor in Anspruch genommen von Schulz, Grabmal 23 ff.); älter sind wahrscheinlich die nicht bestimmbaren, aber feststellbaren Spuren von Wandfresken (Heidenreich-Johannes 86 f.). Schließlich hat man in den Diagonalen des Raums neue Fenster herausgehauen (zum ganzen Heidenreich-Johannes 85 ff.).

Schließlich werden zu diesem Chor die Einlaßspuren für einen hölzernen Glockenstuhl in der Mitte des Decksteins gehören, sowie das Loch für das Glockenseil (Heidenreich-Johannes 81 f. Die unregelmäßige Form der Spuren erlaubt nicht eine Rekonstruktion etwa mit frühmittelalterlichen, noch in der Nähe des Monuments herumliegenden marmornen Säulchen, wie es De Angelis d'Ossat 108 mit Taf. 14, will). Die Kirche wurde 1438 zerstört (Guberti, Mausoleo 14, nach Girolamo Rossi 620, unter dem Jahre 1438); Zerstörung des Klosters im Jahre 1660 durch die dortigen Benediktiner selbst (Guberti, Mausoleo 13 f., nach Fabri, Sacre memorie 287, Tarlazzi, Memorie sacre 359 Anm. a).

Das Mausoleum diente im Mittelalter immer wieder als Begräbnisstätte, zuerst erwähnt 1057 für Papst Victor II., d. h. Gebhard von Eichstätt (vgl. bereits Ricci, Guida[6] 208 f.) – 1719 isoliert man das Mausoleum von den umgebenden Bauten (Ricci, Guida[6] 213); 1748 bereits erste Ausgrabungen (vgl. S. 211). 1774 wurden durch A. Farini zwei Treppenläufe zum Obergeschoß entworfen (Abb. 158, abgebrochen 1918/19, Ricci, Guida[6] 210, nach Heidenreich-Johannes 103 f. erst 1780 errichtet; Stich bei Isabelle, Édifices circulaires Taf. 43). 1798 wurde das Kloster aufgehoben (Tarlazzi, Memorie sacre 359). Am 2. 8. 1809 besuchte Eugène Beauharnais Ravenna und ordnete eine Restaurierung des Mausoleums an, die sodann

1810 stattfand; 1825, 1839 andere Arbeiten und Grabungen (Nachweise bei Guberti, Mausoleo 19); 1844 größere Grabungen (vgl. oben S. 211, bei Tarlazzi, Memorie sacre 359 ff.). 1876 Grabungen und Isolierung vom umgebenden Boden durch F. Lanciani (Ricci, Guida[6] 213). – 1908–13 Restaurierungen (Ricci a. O.); 1927 Anlage der eisernen Zugangsbrücke zum Obergeschoß von der Rückseite aus (vgl. Bovini, Corsi [1959] 2,20). Die um das Grabmal am 16., 20. und 24. 7. 1944 gefallenen Fliegerbomben haben vor allem die Pfeiler des Untergeschosses schwer beschädigt: aber sie waren es, welche die anderen Bauten Ravennas vor der Zerstörung retteten, da die schweren Schäden am Mausoleum den für die Denkmäler verantwortlichen deutschen Offizieren es ermöglichten, Hitler davon zu überzeugen, die Front in das Gebiet nördlich von Ravenna zurückzunehmen und damit die Bombardierungen der Stadt durch die Alliierten zu beendigen. Über die umfassenden Restaurierungen nach den Bombenwürfen von 1944, in den Jahren 1949/50 ist noch kein Bericht erschienen. (Ausführlich gehen jedoch Heidenreich-Johannes passim darauf ein, die dafür Notizen in der Soprintendenz und vor allem Aussagen von A. Savini [†] verwendet haben). – Ansicht vor der Bombardierung Abb. 156.

NIVEAU UND BASIS

Der Bau erhebt sich auf einem gewaltigen flachen Basisblock, der bereits 1844 zum Teil aufgedeckt und dann 1938 (zugleich durch Sondagen) besser bestimmt wurde, bestehend aus mit Ziegeln und Ziegelbrocken versetztem Mörtelwerk; er konnte bis auf eine Tiefe von 1,50 m im Boden verfolgt werden und liegt auf dem sandigen Untergrund auf, nicht, wie gelegentlich angenommen wurde, auf einem Pfahlrost (Heidenreich-Johannes 14 f.). Das ganze Fundament hat sich während des Baues nach Osten hin um 0,145 m gesenkt, was man sodann am Obergeschoß ausgeglichen hat (Heidenreich-Johannes 4). Dieser Basisblock war offenbar kreisförmig begrenzt und die Außenkante wurde 7,90 m im Abstand von der rechten Ecke des Zehnecks der Eingangsseite gemessen (Heidenreich-Johannes Abb. 14). Die Masse dieser Plattform reicht etwa bis zur halben Höhe der untersten (Euthynterie-) Quaderschicht (Heidenreich-Johannes Abb. 9), darüber lag eine Plattenschicht, so daß außen das Niveau des heutigen Fußbodens des Untergeschosses erreicht wurde; es lag also 0,12 m unter der Oberkante der Türschwelle (Heidenreich-Johannes 23). Das Niveau dieses Fußbodens liegt – 2,00 m zum heutigen Niveau der Umgebung, und damit um + 0,25 m zum Meeresspiegel (Heidenreich-Johannes 3, nach Mitteilung von A. Savini †).

In 3,40 m Abstand von der 2. rechten Ecke des Zehnecks liegt (heute in einer Nische in dem das Grabmahl umgebenden Erdreich sichtbar) ein quadratischer Basisblock (Heidenreich-Johannes Abb. 15). Er ist der gesicherte Rest eines Pfeilers der einst das Mausoleum im Kreis in diesem Abstand umgebenden Schranken; von anderen konnten durch Heidenreich und Johannes noch Spuren festgestellt werden. Einer dieser Pfeiler aus Marmor (h = 2,29 m) wurde bei der Ausgrabung von 1811 vor dem Mausoleum gefunden; die Fundstelle ist sogar auf einem der Pläne vermerkt (Heidenreich-Johannes Abb. 16, bei E). Drei Zeichnungen dieses Pfeilers befinden sich im Nachlaß C. Riccis in der Biblioteca Classense zu Ravenna (vgl. Heidenreich-Johannes 17 ff. Abb. 17–19. 22). Es gelang Heidenreich des weiteren, zwei fragmentierte, einst in S. Vitale verbaute, in der Grundform und den Basisprofilen sehr ähnliche Stücke im Museo nazionale festzustellen, deren Ornament à jour gearbeitet war (Heidenreich-Johannes 18 ff. Abb. 20–22; im ganzen Abb. 19–22). Nach der Zeichnung des einen Pfeilers bei Ricci gleicht der seitliche Blattstab der Vorderseite deutlich dem im Profil der Tür des Obergeschosses im Mausoleum (vgl. Abb. 164). Das weist in der Tat auf die Zugehörigkeit des 1811 gefundenen Pfeilers zum Grabmal. Die Plastik der Stücke des Museo nazionale, die sich nun auf Grund der Basisprofile der Schrankenanlage zuweisen lassen, ist stark vom Bohrer und teilweise sogar von à jour-Arbeit bestimmt, scheint also verschieden von der des 1811 gefundenen Exemplars zu sein.

Demnach wird das Mausoleum in einem Abstand von ca. 4,80 m eine aus Gittern zwischen Pfeilern bestehende kreisförmige Schrankenanlage umgeben haben (Rekonstruktion Heidenreich-Johannes Abb. 136. 137).

So gewährt das Mausoleum ein viel reicheres Bild als heute, und man versteht eher die Strenge des Untergeschosses ohne alle Zierformen, die in jedem Fall für das Obergeschoß vorauszusetzen sind, wohl weit über das bereits Angebrachte hinaus.

MAUERWERK

Der Bau besteht in seinen sichtbaren Teilen aus hervorragend gefügten Quadern weißen istrischen Kalksteins, der bei Pola gebrochen worden zu sein scheint. (Der Transport über das Meer vom Steinbruch am einen, zum Bau unmittelbar am anderen Ufer, war also leicht auszuführen). Der Stein ist nicht von gleichmäßiger Qualität, d. h. er verwittert z. T. schnell und färbt sich unter den Witterungseinflüssen grau, so daß ältere Ergänzungen vom originalen Mauerwerk nicht von der Farbe her unterschieden werden können (Heidenreich-Johannes 24). Die Quader sind nicht in Mörtel verlegt, sondern mit Eisenklammern verbunden (mit Blei vergossene Schwalbenschwanz-Klammern). Die sehr sorgfältige Steinmetzarbeit ermöglichte einen in der Spätantike außerordentlich selten zu beobachtenden, guten Fugenschluß. Die Quader haben an den Lagerflächen einen gut geglätteten Anschlußrand, die Fläche ist etwas vertieft (Anathyrosis). Zur Festigung des Verbandes sind die Quader an den Ecken herumgeführt (Haupt, Grabmal 15 f.).

Die umfassenden Wiederherstellungsarbeiten im Jahre 1949 des von den Bomben schwer mitgenommenen Untergeschosses haben erwiesen, daß im Kern des Monumentes (auch in den Gewölbezwickeln) die unregelmäßigen, nach Form und Größe ganz verschiedenen Steine nicht gefügt, sondern gepackt sind, bei breit klaffenden Fugen und ohne Verklammerung (Abb. 162), ein Faktum, das bei der Frage nach der Herkunft der am Mausoleum tätigen Bauleute einen Hinweis bieten könnte (vgl. S. 231).

UNTERGESCHOSS

Die Quadern sind im Untergeschoß ursprünglich nahezu symmetrisch verteilt gewesen, und mit Recht hat man angenommen, daß das Äußere nach einem festgelegten Steinplan errichtet wurde, so daß jeder Quader auf dem Werkplatz so sorgfältig zugehauen werden konnte, um ihn ohne Veränderung zu versetzen (Heidenreich-Johannes 28). Die Quadern des Untergeschosses haben an der Lager- und an einer der Stoßfugen, die Bogensteine jedoch an beiden Stoßfugen, die Quader über und zwischen den Bogen allein unten einen Randschlag (br = 0,55 m; Heidenreich-Johannes 25).

Die Hakensteine der Bögen der unteren Außennischen verlaufen kreisförmig, sie stehen nicht im Verband mit dem Quaderwerk der umgebenden Mauer; zur Vermeidung spitzer Steinformen liegen sodann auf dem Bogenscheitel ein oder zwei längere Quader auf (genaue Analyse bei Buchkremer 1330). Dreiteilige Hakensteine erscheinen weiter z. B. bei den scheitrechten Entlastungsbögen über den Türen: an der unteren Tür (Haupt, Grabmal 16 Abb. 32 sowie Heidenreich-Johannes 29) folgen drei scheitrechte Bögen hintereinander, der vorderste besteht aus vier, nur z. T. sichtbaren Stücken. Der Schlußstein ist hakenförmig verzahnt (Heidenreich-Johannes 29). Auf der Innenseite bilden den Entlastungsbogen besonders geformte dreigeteilte Hakensteine mit 0,045 m weitem Luftschlitz unter den sieben mittleren Steinen (Schlitztiefe = 0,80 m, wohl die Gesamttiefe des Bogens).

Beim Innern haben Heidenreich-Johannes (29) hingewiesen auf die Schwierigkeit, die sich beim Einpassen des kreuzförmigen Innengrundrisses in das äußere Zehneck ergab: die Lösung bestand darin, daß man die Kreuzarme nicht rechtwinklig abschloß, sondern die Ecken abschrägte, doch im westlichen und östlichen Arm nur bis zur siebenten Schicht von unten; die oberste Quaderschicht unter dem Kämpfergesims läuft dagegen jeweils in den Ecken aus, während im Nord- und Südarm die Abschrägungen bis zum Gewölbe durchgehen, als auch in die Lünetten über das Gesims weitergeführt sind. Große Muscheln schließen nach oben die Abschrägungen der Ecken in den Längsarmen ab; hinter ihnen springt die Wand im rechten Winkel zurück (nur an der Rückseite gegenüber dem Eingang ausgeführt, neben dem Eingang bossierte Steine): die Muscheln haben das Schloß unten, man könnte daran denken, daß dahinter Lampen oder Fackeln angebracht werden konnten, so auch Buchkremer (1330), wo sich die beste Beschreibung und Erklärung der Schrägen findet. Besonders eigentümlich und charakteristisch sind die hakenförmigen Gratsteine im unteren Tonnengewölbe (Haupt, Grabmal 16 Abb. 7. 8, weiter dazu Buchkremer 1330).

Die Quadern im Innern haben in der Sockelschicht und in den Lünetten – analog den Gewölbesteinen – keinen Randschlag.

Das Gewölbe über dem kreuzförmigen Innern besteht aus zwei sich durchdringenden Tonnen.

OBERGESCHOSS

Das Obergeschoß springt um 1,30 m hinter dem Untergeschoß zurück und ist bis zur Höhe von sieben Quaderschichten zehneckig, darüber kreisrund. Die Quader sind nach einem System verteilt, das aber nicht genau durchgeführt ist (Heidenreich-Johannes 35), und besitzen, im Gegensatz zu denen des Untergeschosses, keinen Randschlag, wodurch die Quaderung hier kaum hervortritt, vor allem da zwischen den Quadern durch hervorragende Glättung die Fugen kaum in die Augen fallen. Mehrfach konnten Heidenreich und Johannes (z. B. 53. 58, bes. Abb. 57, hier Abb. 161) feststellen, daß „die Ringschichten des Obergeschosses ... durch Nut und Feder miteinander verbunden [sind] und ... außerdem noch an jeder Stoßfuge durch zwei U-förmige Eisenklammern mit Bleiverguß zusammengehalten [sind]"(58). Im Gegensatz zum Untergeschoß, wo die Quader gleich hoch sind und sich daher horizontal gleichmäßige Quaderlagen mit durchlaufenden Lagerzügen bilden, sind im Obergeschoß gelegentlich höhere Quader eingeschoben, in die sodann Quader der darüberliegenden Schicht eingezahnt werden (vgl. hierfür Heidenreich-Johannes, Abwicklung Abb. 36: II. V. VI. [mehrfach] VII [mehrfach] VIII. IX. und bes. X, vierte Schicht von unten), eine Eigentümlichkeit, die wiederum einen Hinweis auf die Herkunft der Steinmetzen geben könnte (S. 231).

Entscheidende Beobachtungen von Heidenreich und Johannes betreffen vor allem am Obergeschoß die Frage, was unvollendet geblieben bzw. bereits vor dem Versetzen angegeben worden ist.

Die Sockelschicht springt um 0,025 m vor und ist meist noch in der Bosse stehen gelassen. Die je zwei Nischen auf jeder Zehneckseite (an der Rückseite über der herausragenden Nische, also nur teilweise, vorhanden) sind 0,75–0.85 m breit und 0,07 m tief.

Das Abschlußprofil der Nischen findet sich jeweils unten am Rande eines leicht hervortretenden breiten Blocks, der sechsten Schicht; die horizontal anschließenden Blöcke, welche noch z. T. über der Nischenvertiefung liegen, haben jedoch kein Abschlußprofil (so z. B. bei Heidenreich-Johannes, Abwicklung Abb. 36 vor S. 39: Nischen der Seite II [beide], III [rechts], IV [links], VII [rechts], VIII auch Abb. 37 [rechts], IX [rechts], X auch Abb. 38 [links]). Wie Heidenreich und Johannes (35) richtig geschlossen haben, sind diese Blöcke auf dem Werkplatz fertiggearbeitet worden und das Ornament sollte dann auf den Stücken in derselben Weise an Ort und Stelle angebracht werden. Bei Nische IV links ist oben rechts in dem abschließenden Block sogar ein vertikaler Falz angegeben, der folglich die seitlichen Nischengewände gliedern sollte.

Die Wandflächen zwischen den Nischen einer jeden Seite sind fast so breit wie die Wände von einer Nische zur Ecke: an sieben Ecken selbst ist nun meist in der untersten Quaderschicht, häufig in der fünften, gelegentlich in der zweiten, einmal in der dritten, die Ecke um 0,05–0,07 m in einer Breite von 0,15 zurückgesetzt (hinten 0,12–0,13 m), es sind „Schlitze" angegeben (hier Abb. 166.167; Heidenreich-Johannes, bes. 35 ff., diese Tatsache zuerst richtig gedeutet: diese Schlitze sind zweifellos vor dem Versetzen auf dem Werkplatz angebracht worden und sollten die Richtlinien für die Gestalt der Ecken des Zehnecks geben: es waren also Pilaster jeweils zwischen Nische und Ecke vorgesehen, so wie die genau gleichbreite Fläche zwischen den Nischen ebenso als Pilaster anzusehen ist: es bestand also demnach die Absicht, jede Zehneckseite mit drei Pilastern und zwei Nischen zu gliedern.

Über den Nischen erscheint eine in vieler Hinsicht komplizierte Zone, in der bereits der Übergang vom Zehneck in das Rund vollzogen wird (s. die genaue Beschreibung bei Heidenreich-Johannes 39 ff.): zwischen den Nischen, von der fünften Quaderschicht an, sind Falze eingetieft, an mehreren Stellen sogar fertiggearbeitet, häufig aber nur angelegt zu weiterer Ausarbeitung (Heidenreich-Johannes 45); die Anfänge in der fünften Schicht sind, wieder wie die „Eckschlitze", vor dem Versetzen auf dem Werkplatz gearbeitet. Über den Nischen nun ist die Fläche zurückgesetzt. Aus der abgearbeiteten und damit zurückgesetzten Fläche ragen an den Ecken noch nach oben zugespitzte Teile („Eckspitzen") heraus; über ihnen, wie auch über den ausgeschnittenen Rundbogen, springt die Fläche, nun bereits nicht mehr eckig, sondern gerundet unter dem vorspringenden Gesims zurück („Gurtband", Heidenreich-Johannes 39), dessen Quader deutlich in der Bosse stehen geblieben sind (zuerst von Heidenreich und Johannes erkannt), darüber folgt eine Art runde Attika als Fensterzone, schließlich unter dem Deckstein über weit vortretenden Profilen der abschließende Fries mit einzeln gerahmten Feldern, die als Motiv den sog. Zangenfries enthalten. Es schließt an den Deckstein an eine flache dachartig abgeschrägte Quaderschicht.

Die Türschwelle des Obergeschosses springt etwas vor (0,325 m) und ist 0,32 m hoch (Heidenreich-Johannes 46 f. auch für das weitere), darauf die aus einem Stück gearbeiteten Gewände, in die der außen auf Gehrung geschnittene, innen horizontal aufliegende, hakenförmig auf beiden Seiten über die Gewände greifende Türsturz eingesetzt ist (vgl. S. 231). Gewände und Sturz gehen durch die ganze Mauerstärke.

Über der Tür eine dünne Platte mit Zahnschnitt (S. 221) an der Vorderkante.

Eine Eigentümlichkeit besteht darin, daß die Tür nicht genau in der Mitte unter dem Entlastungsbogen steht, sondern nach rechts verschoben ist und gut 0,15–0,20 m mehr als links übersteht. Die Gründe für diese Verschiebung sind schwerlich ersichtlich.

Im Innern nimmt der Türsturz die Rundung der Wand auf, doch schwingt sein oberes Gesims an den Enden zurück, um dort in die Fläche des scheitrechten Entlastungsbogens auszulaufen (Heidenreich-Johannes 49). Der scheitrechte Entlastungsbogen besteht aus doppelt verzahnten Hakensteinen, zwischen ihm und dem Türsturz ist eine horizontale, flache Höhlung ausgespart, indem nur die beiden äußeren Hakensteine aufliegen, die inneren frei tragen. Der Schlußstein hat an der oberen Vorderseite einen Bossen (h und br = von etwa 0,27 m) mit einer Vertiefung auf der Oberseite. Dieser Entlastungsbogen ist um 0,13 m höher als das Gurtband, in das er eingesetzt ist und das, wie Heidenreich und Johannes vermuten, vorher angelegt wurde (Beschreibung des wahrscheinlichen Vorgangs S. 50).

Der ganz ungegliederte runde Innenraum (dm = 9,20 m) hat im Osten eine wesentlich niedrigere, von einer Tonne überdeckte Nische (br = 1,80 m, tiefe = 1,28 m, h = 1,90 m). Der ursprüngliche Fußboden aus opus sectile, von dem ein kleiner Rest erhalten blieb (Heidenreich-Johannes 50 Abb. 55; bereits beobachtet von Haupt, Grabmal 12), lag auf demselben Niveau wie der heutige Zementboden, während der Boden der Nische im Osten 0,13 m darunter liegt (der vielleicht aber erst 1903 tiefer gelegt worden ist, Heidenreich-Johannes a. O.).

Die Wand bis zum Gesims (h = 3,00 m) besteht aus sieben Quaderschichten mit flachem Randschlag, aber versetzten, nicht auf gleicher Höhe verlaufenden Lagerfugen. Nach Heidenreich und Johannes ist die Wand nach dem Versetzen der Quader überarbeitet worden (51); wie schon Haupt vermutete (Älteste Kunst[3] 145), handelte es sich um die endgültige Oberfläche, d. h. daß die Wände „ohne Schmuck in einfachem Quaderwerk ... gelieben [seien]". Doch kann man daran Zweifel hegen: entweder sollte die Oberfläche in einem zweiten Arbeitsgang weiter geglättet werden oder es war ein Stuck- oder Putzbewurf vorgesehen, denn die Oberfläche der siebenten Schicht ist gröber als die der darunterliegenden Quadern, und der vorstehende Gurt ist noch gröber bearbeitet. An ihm springt unten ein Streifen vor, der wahrscheinlich zur Ausarbeitung für ein Profil- oder Ornamentband vorgesehen gewesen sein könnte. Über dem Gurt wirkt die Oberfläche ebenfalls als nicht endgültig geglättet (ebenso der innere Türsturz und der große Stein über dem Apsisbogen).

Die Rückwand der Nische ist stark beschädigt. Die Hakensteine des Bogens gleichen denen der Bogen am Untergeschoß (Heidenreich-Johannes 51), und auf dem Schlußstein steht ein erhabenes lateinisches Kreuz (h = 0,61 m, br = 0,15 m), während die seitlichen Wände weitgehend im ursprünglichen Zustand erhalten blieben, ist die Rückwand außen abgearbeitet (um hier einen begehbaren Umgang zu schaffen) und über der dritten Schicht, dem ursprünglichen Auflager der einst auch außen durchgehenden Tonne, erhöht worden (zum ganzen die genaue Beschreibung der Zustände und die Rekonstruktion bei Heidenreich-Johannes 51 ff. m. Abb. 56–62).

Die Wände des oberen Innenraums scheinen niemals eine Verkleidung besessen zu haben (noch scheint sie beabsichtigt gewesen zu sein; die Eisenstifte, die man zu der ursprünglichen Wandverkleidung gehörig hielt, vgl. Schulz, Grabmal 23 ff., sind wesentlich später, vgl. S. 213; zum ganzen Heidenreich-Johannes 57). Weiteres Zeugnis für das Fehlen der Inkrustation sind die Nischenwände, die glatt sind und nie Stifte oder Haken zum Halten von Platten gehabt haben.

Für den ursprünglichen Schmuck der ‚Kuppel' lassen sich nur Vermutungen aussprechen. Der aufgerauhte, bossierte Grund (Beschreibung bei Heidenreich-Johannes 63) läßt darauf schließen, daß Mörtel darauf gegeben war oder werden sollte, woraus man am ehesten auf eine Mörtelunterlage für ein Fresko oder für ein Mosaik schließen möchte. Das nehmen auch Haupt (Grabmal 14) sowie Heidenreich-Johannes (63) als einmal vorgesehen an; Haupt erklärte das heute noch vorhandene Gemmenkreuz (in einem Medaillon in Farbe auf Putz ausgeführt) als einen „dürftigen Ersatz", aber doch als dem Denkmal ursprünglich zugehörig. (Das Kreuz wird ebenfalls als antik angesehen z. B. von Buchkremer 1336, Bovini, Corsi [1959] 2,18, De Angelis d'Ossat u. a. 128 Taf. 22: sogar in der Rekonstruktionszeichnung des oberen Innenraumes sichtbar). Daß dieses heute fast ganz verblichene Gemmenkreuz nicht ursprünglich, sondern frühestens mittelalterlich, möglicherweise aber erst neuzeitlich ist, und zwar eine armselige Nachahmung des Kreuzmedaillons von Classe, geht vor allem anderen aus der Machart hervor: innerhalb des Medaillons bleibt der bossierte Grund sichtbar, ist also nicht durch Putz abgedeckt; nur die bemalten Teile, Kreuz und Medaillonrand, haben einen Putz-Untergrund erhalten. In der Antike oder der Spätantike wäre stets die ganze Fläche verputzt und, sei es zum Teil als Grund, bemalt worden; es gibt in der Tat davon keine bekannte Ausnahme.

DER DECKSTEIN

dm = 10,76 m (d. h. gleich dem dm des Baues unter dem Hauptgesims); h = 3,09 m; senkrechter Rand durchschnittliche h = 0,52 m, der hinter das Gesims mit der Wassernase zurücktritt. Der untere Rand des Decksteins hat eine Nut, h = 0,095 m (zum ganzen Heidenreich-Johannes 61 ff.). Über dem Rand, an der Stelle, wo die flache Rundung beginnt, sind aus dem Block die 12 sog. ‚Henkel' herausgearbeitet, die überstehen bis auf jene zwei Henkel an der Front, oben sattelartig abschließen und die eine Platte als Fuß haben. Oben hat der Deckstein einen Bossen (0,76 m x 0,52 m, h = 0,28 m), wahrscheinlich als Basis für einen Mittelakroter oder eine sonstige Bekrönung vorgesehen.

Am nördlichen senkrechten Rand des Decksteins haben Heidenreich und Johannes (63, mit genauer Beschreibung) sieben Wolfslöcher, die nach Lage und Tiefe in zwei Gruppen geschieden werden können, nachgewiesen. Sie werden, aller Wahrscheinlichkeit nach, für die Seile beim Aufziehen des Decksteins auf das Gebäude mittels einer schiefen Ebene (Erdauffüllung) gedient haben. Zum Aufheben scheinen nicht die sog. Henkel gedient zu haben (vgl. zuletzt Heidenreich-Johannes 63 f. Durm, Zeitschr. f. Bildende Kunst N. F. 19 [1908] 256 Abb. 17 hat die genannte Lösung zuerst vorgeschlagen. Jüngst hat P. Baar: Propos d'un ingénieur sur le mausolée de Théodoric de Ravenne: FR. 3. Ser. 40 [91] [1965] 77 ff. nochmals das Aufsetzen mittels durch die Henkel gezogenen Seile vertreten und durch neue statische Berechnungen und Zeichnungen demonstriert), die nicht aus Konstruktionsgründen angebracht worden sind (S. 219 f., dort die älteren Hypothesen über die Henkel). Der Kuppelstein ist nicht nur leicht exzentrisch aufgesetzt (und der Henkelkranz liegt nicht symmetrisch zu den Achsen, sondern ist nach rechts verdreht), sondern er liegt auch nicht gleichmäßig auf, worauf wahrscheinlich auch der Riß im Deckstein zurückzuführen ist (so schon Ricci, Guida[6] 212, zum ganzen Heidenreich-Johannes 64).

Der Deckstein ist als solcher ein Unicum und hat, eben als Bedeckung eines Gebäudes, mit der Masse von mehr als 230 Tonnen kein Gegenstück; entfernt vergleichbar wären die Deckel monumentaler, vor allem kleinasiatischer Sarkophage.

Diese Tatsache der Einzigartigkeit hat besonders bewirkt, den Deckstein als ein genuin germanisches Element anzusehen: weitverbreitet ist heute noch die Meinung, es handle sich dabei um einen Rückgriff auf die nordischen Megalithgräber der Vorzeit, vermeintlich der Germanen, „Dolmen der Urzeit", „Hünengräber" usw. Der Gedanke ist zuerst von A. F. von Quast ausgesprochen worden (vgl. S. 235). Dieser zuerst ganz vage Vergleich hat die folgende Forschung über viele Jahrzehnte entscheidend bestimmt (u. a. O. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüthe [Jena 1884] 208: „Hauptgedanke dieser Riesendecke entschieden germanisch . . .". Haupt, z. B. Grabmal 20; ders., Älteste Kunst[3] 150. L. Schmidt, Ostgermanen[2] 358. Lindqvist, Uppsale Höger och Ottarshögen [1936] 3. J. Strzygowski, Altslavische Kunst 136; Asiens bildende Kunst in Stichproben [1930] 699. Bošković, Osnovi srednje vekovne arhitekture [1947] 124. Fiechter, Zeitschr. Deutsch. Verein Kunstwiss. 4 [1937] 12. 15. Fuchs, Kunst der Ostgotenzeit [1944] 41; zum ganzen Problem S. 233 ff.). Gegen diese Ableitung hatte schon vorsichtig Stellung genommen W. Goetz (Ravenna[2] [1913] 58 f.), später Krischen (Grabmal 828), am schärfsten mit weitgehender Begründung E. Dyggve (u. a. Corsi [1957] 2, 67 ff.); ihm folgte Gotsmich (1188): z. B. hat der von Lindqvist angeführte, von unbehauenen Steinen umgebene Tumulus in Vilsted in Dänemark (Seeland) in nichts etwas mit dem Deckstein zu tun und ist obendrein um 2500 Jahre älter. Dazu ist weiter zu bemerken, daß keiner der damals lebenden Ostgoten eine Anschauung von den jütischen Megalith-Monumenten haben konnte, noch eine Überlieferung einer solchen weit zurückliegenden Bestattungsweise, die keineswegs besonders ‚germanisch' ist, bei den Ostgoten in Italien bestehen konnte (vgl. S. 235) – auch wenn die Ostgoten jemals ihre Wohnsitze in Jütland, Seeland oder Schleswig gehabt hätten: aber davon ist vor allem gar nichts bekannt. Die ältesten nachweisbaren Wohnsitze der Goten befanden sich dagegen an der unteren Weichsel. Als Ausgangsgebiete „werden teils die Insel Gotland, teils Öster- und Västergotland angenommen" (Schmidt, Ostgermanen 196), Gebiete also, die sich nicht mit dem Verbreitungsgebiet von Megalithgräbern decken und vor allem von den Dolmen Jütlands beträchtlich entfernt sind (vgl. die Karten in F. W. Putzger, Historischer Schulatlas[74] [1954] 7 [Megalithkultur] 43. 45. 46/47. 48 [gotische Wohnsitze]).

Man hat andererseits auf die Verwendung von riesigen Quadern, besonders im römischen Syrien zum Vergleich hingewiesen, doch nur teilweise zu Recht. Der Vergleich (z. B. Krischen, Grabmal 828) trifft nicht den speziellen Fall: denn es handelt sich um Riesenquader in Mauerverbänden und nicht um einzelne monumentale ‚Decksteine'. Der Deckstein des Mausoleums hat in der Tat kein Gegenstück: es han-

delt sich um eine einmalige Erscheinung, zweifellos aus einem Willen zur Monumentalität und für ewige Dauer geschaffen, aus einem barbarisch anzusehenden Geschmack heraus, der zugleich alles Vorhandene durch gewaltige Ausmaße und Wucht überbieten wollte.

DIE APOSTELNAMEN AUF DEN HENKELN

CIL. 11 Nr. 282 = Diehl, ILCV. Nr. 1963 (Namen z. T. und Reihenfolge irrig):
SCS Petrus SCS Paulus SCS Andreas SCS Iacopus SCS Iohannis SCS Felippus SCS Martholom(aeu)s SCS Matthias SCS Lucas SCS Thomas SCS Simeon
(Reihenfolge am Denkmal, nach Bovini, Corsi [1959] 18; Korrekturen zu dieser Reihe, nämlich der Namen Iacopus, Iohannis und Martholom(aeu)s anstatt Mattheus nach Heidenreich-Johannes 81, der die letztere Lesung von Mesini, FR. N. Ser. 3 [1932] 61 an Ort und Stelle durch Ch. und D. Johannes überprüfen ließ und bestätigt fand).

Dieser Apostelkatalog scheint einzigartig zu sein, er entspricht weder dem in Ravenna in frühchristlicher Zeit üblichen noch dem byzantinischen. Dafür sind zwei Erklärungen die nächstliegenden: es handelt sich um einen besonderen, bei Goten oder Arianern gebräuchlichen Katalog, von dem jedoch sonst keine Zeugnisse vorhanden sind; es handelt sich um spätere, also wohl mittelalterliche Zufügungen: für letztere Möglichkeit sprächen zuerst allgemein epigraphisch das gerundete U, weiterhin vor allem aber Iaco*p*us anstelle von Iaco*b*us (Heidenreich-Johannes Abb. 77, auch für das U), ein Schreibfehler, der sich am ehesten aus der lingua volgare erklären ließe (Jacopo). Wohl gibt die Abkürzung SCS, die seit dem Ende des 5. Jh. in Ravenna vorkommt, also solche nichts für die Datierung aus, wohl aber das Faktum, daß man *sanctus* den Apostelnamen voransetzt: es ist an den frühchristlichen Monumenten Ravennas nicht bekannt, ebensowenig in den Apostelinschriften von S. Prisco bei Capua (Diehl, ILCV. Nr. 1966 A), in Lythrankome auf Kypern (Papageorghiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus Taf. 4.5) oder auf dem Sinai (z. B. Forsyth, DOP. 22 [1968] Abb. 36). So wird man eher der zweiten Möglichkeit, dem Anbringen der Apostelnamen im Mittelalter, nämlich als das Mausoleum als Klosterkirche diente, zuneigen. Heidenreich-Johannes (81) führen gegen eine mittelalterliche Entstehung als Argument die Schwierigkeit des Einmeißelns der Namen an dem bereits versetzten Deckstein an (wären sie original, hätte man sie vor dem Versetzen des Steins bequem einmeißeln können): doch dürfte es mit einem Hängegerüst zu keiner Zeit, auch nach dem Versetzen, unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet haben.

Gänzlich hinfällig wäre dann die ohnehin wenig glaubwürdige Hypothese A. M. Schneiders (BZ. 41 [1941] 404 ff.), wonach die Apostelnamen auf den Henkeln eine Nachahmung der 12 Kenotaphe der Apostel um das Grab Konstantins d. Gr. in der k/pler Apostelkirche seien.

Zur Form. – Am meisten haben Sinn und Zweck der sog. Henkel, die zwölf Ansätze der flach gerundeten Außenseite, die Forschung beschäftigt. Am ältesten und verbreitetsten ist die utilitaristische Erklärung als Ösen, an denen die Seile zum Aufziehen des Blokkes auf das Monument befestigt wurden (zuerst bei S. Smirke, Archaeologia 23 [1831] 324: „The strange blocks carved on the outer circumference of the dome probably assisted in the elevation of the ponderous mass . . ."; weiterhin bei Isabelle, Édifices circulaires 94. Rivoira, Origini² 55. Gotsmich 1168. Bovini, Corsi [1959] 230 u. a. m.). O. Mothes (a. O. 207) hat dagegen schon diese Bestimmung auf Grund von Berechnung von Zug und Gewicht als „technisch unzulässig" bestritten. Barocken Ursprungs ist die Meinung, daß die Ansätze Basen von Statuen der Apostel und Evangelisten gewesen seien (zurückgehend auf Fabri, Sacre Memorie 285 f., Rekonstruktion einer solchen Ansicht von Vandelli bei Buonamici, vgl. ebenda; jedoch noch von Wulff aufgenommen, Handbuch 1, 30). Diese Hypothese ist bereits durch die doppelte Abschrägung der Oberfläche (vgl. schon Evers 43) und das Fehlen von Dübellöchern (vgl. Bovini, Corsi [1959] 2,31) hinfällig. Als erster vermutete dagegen Hübsch (Die Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen [Karlsruhe 1863] 65 f.), daß Vorbild des Äußeren byzantinische Kuppeln, besonders solche wie die der Hagia Sophia in Konstantinopel gewesen seien, die Form also ästhetische Gründe habe, beipflichtend Mothes (a. O. 208), der schon den ornamentalen Zweck betonte, und A. Essenwein (Die Ausgänge der classischen Baukunst [1886] 103) sowie Durm (Grabmal 256); weiter ausgeführt und begründet von Krischen (Grabmal 828: die Streben am Kuppelfuß der Sophienkirche) desgleichen Heidenreich und Johannes (162 f.) mit den Hinweisen auch auf die Hagia Sophia zu Thessalonike; zuletzt weitergeführt von Dyggve (Corsi [1957] 2,72 ff.) mit der Vermutung, man habe im ursprünglichen Entwurf eine Kuppel aus

Ziegeln vorgesehen und nach einer Änderung des Projektes die Ziegelform in Stein umgesetzt: wir glauben nicht, daß dieser Umweg zur Erklärung notwendig ist. Zweifellos wurde hier eine ‚byzantinische' Kuppel nachgebildet: man setzte struktive Formen in das rein Schmückende um, d. h. eine technisch entstandene Form wurde zum Ornament. (Entschieden abgelehnt wird die Hypothese der Nachbildung eines Kuppel-Äußeren von De Angelis d'Ossat 111 Anm. 29. – Als Nachbildung eines Zeltes, das Theoderichs Vorfahren benutzt hätten, sieht S. Ferri den Deckstein an, vgl. Rend.Acc. Lincei 8. Ser. 7 [1953] 408 f.; Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo 1955 [1956] 58 f.).

PROFILE

Untersuchung und Darstellung bei Haupt (Grabmal 16. 19 Abb. 2. 6. 14. 25. 32 Taf. 10–12) sowie Buchkremer (1330 ff. Abb. 6–8); Türprofile Heidenreich-Johannes (151 f.). Zur Herumführung der Kämpferleiste um den 65 cm höher liegenden Türsturz im unteren Geschoß vor allem Buchkremer (1333): „Diese Herumführung erfolgt ... nicht, wie sie ‚in der Spätantike und der Folgezeit' üblich ist, sondern in einer ganz eigenartigen ... Weise. Das Profil zeigt ... von vorn gesehen nicht, wie wir es bei mittelalterlichen Bauten zu sehen gewohnt sind, in den senkrecht aufsteigenden Teilen seine Vorderansicht, sondern seine Aufsicht. Es ist hier also versucht, ein ziemlich geschlossenes Durchlaufen der ganzen Profilleiste zu erreichen. Hier wurde der naheliegende Gehrungsschnitt nicht angewendet." Die Aufsicht am vertikalen Stück ergibt sich daraus, daß man die volle Profilaufsicht sowohl am Pfeiler wie am Türsturz geben wollte; Evers hat mit Recht auf ähnliche romanische Erscheinungen hingewiesen (vgl. Abb. 4, während seine Analyse 36 f. über das Ziel hinausschießt. – Zur unteren Tür weiter Haupt, Grabmal 3 Abb. 1.2 Taf. 11).

Für die Verkröpfung der Profile wird im allgemeinen auf ähnliche Erscheinungen in Syrien hingewiesen, die aber, wie schon von Buchkremer hervorgehoben, keineswegs der Art derer des Theoderich-Mausoleums entsprechen (vgl. etwa H. C. Butler, Architecture and Other Arts [1904] Abb. S. 215: Hirbet Tēzin, wo die Gesimse auch über die Portale geführt sind; Abb. S. 220: Hass). Das Kämpfergesims selbst ist in großen Zügen vergleichbar mit solchen in Syrien im 6. Jh. (vgl. Butler a. O. 15 f. 41), ähnliches aber auch anderwärts vorkommend, etwa an der Katapoliane von Paros (Orlandos 345 Abb. 304).

Dagegen sind die Profile der oberen Tür sowie die des Hauptgesimses sehr viel komplizierter (vgl. dazu Haupt, Grabmal 16), der die Glockenleisten (obere Tür außen und innen, vgl. Haupt, Grabmal 19 Abb. 14. 16. 25 Taf. 12 sowie Schulz, Grabmal 21 f., Buchkremer 1333 f., Hauptgesims, ausgeprägter außen als innen) als möglicherweise syrisch ansieht, während er für das Abschlußgesims, wofür sich nichts wirklich Vergleichbares findet, eine Herkunft aus dem germanischen Holzbau vermutet (Grabmal 19 mit Taf. 11, 12).

Heidenreich und Johannes (151) hoben mit Recht hervor, daß Profile in der Weise, wie an der oberen Tür sonst nicht an antiken Bauten vorkommen: Rahmen und Leibung gehen ineinander über, an der oberen Türe findet sich anstelle des Überganges ein Rundstab, ähnlich mittelalterlichen Diensten (mir ist ähnliches nur am Sockelprofil eines sassanidischen Baues bekannt, dem Taq-i-Girra an der Straße von Qasr-i-Širin nach Kermanšah – in welchem Bereich aber dieser Rundstab auch keine Parallelen hat). Im Innern überschneiden sich sogar die Rundstäbe von Gewände und Türsturz, zu Bildungen führend, die in der Spätgotik erscheinen (womit es natürlich gar nichts zu tun haben kann).

Für die Herkunft aus dem germanischen Holzbau werden Beispiele nicht angeführt: doch wird von Haupt (Älteste Kunst[3] 228) bei Sta. Maria de Naranco und San Miguel de Lino, beide 9. Jh., auf Holzkehlen und -stäbe hingewiesen, aber nur bei Gesimsen von Strebepfeilern, was gewiß nicht ohne weiteres verglichen werden kann. Die Verbindung mit dem Holzbau erscheint ganz unwahrscheinlich (so auch Heidenreich-Johannes 151), da die Steinmetzen sicher aus einer Quader-Bau Tradition gekommen sein müssen (weiteres S. 231 ff.). Dagegen hat Buchkremer (1330 f.), wie schon referiert, das erstemal in der Architekturgeschichte eine mittelalterliche Auffassung der Profile feststellen wollen, auch im Gegensatz zu den antik gestalteten syrischen Profilen: neuartig sei besonders die Abfolge Wulst-Hohlkehle-Wulst mit kleinen Plättchen dazwischen.

Eine Lösung der Frage erscheint erst dann möglich, wenn einmal umfassende Untersuchungen über das spätantike Architektur-Profil vorliegen werden. Solche Untersuchungen wären in diesem Zusammenhang besonders in denjenigen östlichen Landschaften notwendig, in denen Quaderbau oder Hausteintechnik gebräuchlich waren: dann könnten sich wohl auch spätantike Parallelen für diese bisher als einmalig angesehenen Profile finden.

ORNAMENTIK

Der Blattstab der oberen Tür ist ein degenerierter Lorbeerstab, so schon Haupt (Grabmal 19 Abb. 40, der die zweifelhafte Hypothese aufstellte, daß es sich um die Nachahmung von ‚Filigran' am sog. Panzer des Theoderich, also um germanische Ornamentik, handle).

Die Konsolen der oberen Tür haben im Winkel anstoßende Kerben zwischen je drei parallelen Linien, die wegen der Kerbtechnik (wie manche vermuten, so z. B. Haupt, Grabmal 18 f.) aus dem Holzbau übernommen seien, aber sicherlich eher eine abstrahierende Reduktion sind: man vergleiche etwa die Verzierung am Abakus mancher k/pler Kapitelle derselben Zeit (z. B. Kautzsch, Kapitellstudien Nr. 549 Taf. 34) oder an den Ecken der ravennatischen Kapitelle mit dem Monogramm Theoderichs (vgl. Bd. 1 Abb. 35).

Astragal und Zahnschnitt des äußeren Hauptgesimses gehören im allgemeinsten Sinne in die Tradition des antiken Architektur-Ornamentes (vgl. bei Haupt, Grabmal Taf. 11). Doch der Zahnschnitt sitzt ganz anders wie in der traditionellen Architektur hinter dem Perlstab auf der Unterseite (Wassernase). Zahnschnittleisten ebenso an der oberen Tür außen und an den flachen äußeren Wandnischen oben, worüber dort ein degeneriertes lesbisches Kymation läuft, das in der Richtung auf den ‚Zangenfries' hin stilisiert ist (Haupt, Grabmal 18 Abb. 37 Taf. 11, hier Abb. 165), sog. ‚kleiner Zangenfries' (umfassende Untersuchung der Genesis bei Heidenreich-Johannes 153 ff.): es handelt sich um linearisierte Bildungen, die sich z. B. auf spätantiken und frühmittelalterlichen Silbergefäßen verfolgen lassen (Heidenreich-Johannes 155 f.), vor allem als Umstilisierung vegetabilischer Motive. Der große Zangenfries des Abschlußgesimses, wo unter den Zangen noch Spiralen liegen, ist zweifellos aus der germanischen Ornamentik entnommen, wie es schon längst festgestellt ist (zuletzt Heidenreich-Johannes 152 ff. mit Beispielen und Lit.). Verwandtes in bezug auf die Zangen findet sich im besonderen auf germanischen Fibeln der Völkerwanderungszeit, des 6. bis 7. Jh., so viel ich aber feststellen kann, kaum an gotischen, sondern an jütischen oder angelsächsischen Fibeln.

Eine Verbindung fehlt also bereits auf ethnischem Gebiet, zudem kann man sich schwerlich vorstellen, wie die Fibelornamentik auf dem Abschlußfries des Mausoleums zusammenhängen soll. Auf Grund von Analogien kommen nun Heidenreich und Johannes zu dem Schluß, daß der Zangenfries ursprünglich nichts anderes gewesen sein wird als ein ‚Firstornament', das sich gut zum Aussägen an Holz und zum Verzieren durch Schnitzerei eignete, und so fände man heute noch ähnliches an Holzbauten Norddeutschlands (Heidenreich-Johannes 157 f.). Zu den Spiralen unter den ‚Zangen' am Mausoleum (vgl. 158 f.): die Kombination kommt zuerst am Mausoleum vor.

Ohne Schwierigkeit sind als rein spätantik die Muscheln des Innern im Erdgeschoß zu erkennen.

EINTEILUNG DES BAUES UND BEGRÄBNIS DES KÖNIGS

In welchem Geschoß und wie der König bestattet gewesen ist, wird wegen des Mangels jedweder Spur nie entschieden werden können. Ein Begräbnis im unteren Geschoß nahmen O. Mothes (Die Baukunst des Mittelalters in Italien 204) und J. Durm an (vgl. Zeitschr. f. Bildende Kunst N. F. 17 [1906] 250. 259), im Obergeschoß bereits A. Essenwein (Die Anfänge der classischen Baukunst 101), sodann Haupt (Grabmal 15; Älteste Kunst[3] 143 f.): im Untergeschoß ruhte die Familie, im oberen der König, mitten unter der Kuppel; diese Hypothese wurde weiter unterbaut von G. Gerola (Atti Ist. Veneto 73,2 [1914] 544), und zwar mit dem gültigen Argument, daß in das Obergeschoß nicht Treppen führten, es daher allein als Begräbnis- und nicht als Kultraum gedient haben kann; danach zustimmend Bovini (Corsi [1959] 2,22) sowie Gotsmich (FR. 3. Ser. 25 [76] [1958] 61), der das Untergeschoß als eine reine Substruktion, notwendig im sumpfigen Gelände, ansieht, und das Obergeschoß allein als das eigentliche Mausoleum (ebenso oberes Geschoß als königliche Begräbnisstätte, zuletzt C. Cecchelli, FR. 3. Ser. 21 [72] [1956] 11 f. De Angelis d'Ossat 109; über die umfassenderen Hypothesen für das Obergeschoß von F. Priess und H. G. Evers, vgl. S. 238 f.). – Dagegen vertrat E. Dyggve (Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni 3 [1956] 767; Corsi [1957] 2,69 f.) das Begräbnis des Königs im Untergeschoß („cella inferius") nach einer Analogie einer Reihe anderer, spätantiker zweigeschossiger Grabbauten (vgl. weiter E. Dyggve, History of Salonitan Christianity [1951] 78. 104. 109). Das Obergeschoß („cella superius") habe dagegen dem Totenkult gedient. Das wird besonders bei solchen Mausoleen zutreffen, bei denen das Obergeschoß zu ebener Erde liegt, das Untergeschoß aber unterirdisch ist, wie etwa bei dem von Dyggve herangezogenen Anastasius-

Mausoleum vom beginnenden 4. Jh. in Marusinac (vgl. History of Salonitan Christianity 78) und einer ganzen Reihe von syrischen Beispielen, aber nicht bei einem Grabbau mit unzugänglichem Geschoß als oberen Stockwerk, dem Typus des ‚Hochgrabes' (vgl. S. 229). Regelmäßige kultliche Handlungen könnten sich daher regelmäßig allein im Untergeschoß abgespielt haben, bzw. waren für die „cella inferius" geplant, da das Obergeschoß unzugänglich war, wie häufig bei zweigeschossigen Grabbauten (vgl. etwa das Mausoleum von Hass in der Ansicht bei de Vogüé, Syrie Centrale Taf. 72; reproduziert auch u. a. bei H. Holtzinger, Altchristliche und byzantinische Baukunst[3] 137 Abb. 211). Wenn Heidenreich-Johannes (167) das Obergeschoß zugleich als Grabkirche ansehen, so nur unter der Bedingung, daß dort keine regelmäßigen Funktionen, sondern an dem öfters in der Nische hinter dem Sarkophag vermuteten Altar solche nur zu Anniversarien stattgefunden haben, zu welcher Gelegenheit man hätte Leitern anlegen müssen (beide Geschosse mit Gräbern auch in Syrien, vgl. S. 230).

Als Sarkophag des Königs wird allgemein die heute im Obergeschoß aufgestellte Porphyr-Badewanne, und wohl mit Recht, angesehen (vgl. R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke [1932] 166 f. Taf. 80 mit Vergleichsbeispielen sowie Guberti, Mausoleo 61 ff. mit der gesamten antiquarischen Lit. und modernen Forschung; ihre Breite entspricht dem Maß der lichten Weite des Portals im oberen Stockwerk, Heidenreich-Johannes 68). Über die Schicksale dieser Wanne (vgl. G. Gerola, Atti Ist. Veneto 73,2 [1914]. Evers 48 f. Guberti, Mausoleo 66 f.): Agnellus erwähnt sie als außen vor dem Kloster befindlich (vgl. S. 212), also wohl unweit des Mausoleums. 1564 kommt sie nach der Piazza Maggiore (heute Piazza del Popolo) und wurde in der Fassade von S. Sebastiano (heute Edificio dell'Orologio) eingesetzt, 1633 nach der Fassade des sog. Palazzo di Teodorico, d. h. S. Salvatore in Calchi überführt, 1897 ins Museo Nazionale verbracht und dort mit im Museum verwahrten Fragmenten vereinigt, schließlich 1913 im Obergeschoß des Mausoleums aufgestellt. Ältere, ravennatische Historiker haben die originelle Hypothese vertreten, daß die Wanne mit der Leiche des Königs nicht im Mausoleum selbst, sondern in der Mitte des Decksteins aufgestellt gewesen sei (vgl. die Quellen bei Guberti, Mausoleo 63 Anm. 119: Gian Pietro Ferretti, Alberti, Tomai, Rossi, Fabri, Vandelli, dessen Rekonstruktion, hier S. 223; reproduziert nach G. B. Buonamici, Museo Arcivescovile e descrizione della Rotonda di Ravenna [Bologna 1754] Taf. 6 bei Heidenreich-Johannes Abb. 115. 116).

ZUR REKONSTRUKTION

Unvollendeter Zustand des Baues. Wie es schon gelegentlich in der Beschreibung erwähnt wurde, bezeugen außen wie innen vielerlei Spuren, vor allem Einlaß-Spuren, daß zahlreiche Elemente fehlen. Wenn man jedoch das Fehlende ergänzen will, so müssen vorher eine Reihe von diesbezüglichen Fragen geklärt werden.

In Bezug darauf, ob das Mausoleum überhaupt vollendet wurde, sind die Meinungen seit jeher auseinander gegangen. Wie sich bereits aus der Beschreibung ergeben hat, kann das Mausoleum niemals vollendet worden sein. Die entscheidenden Erkenntnisse dafür werden R. Heidenreich und H. Johannes verdankt.

Nicht vollendet war zweifellos die Dekoration des Obergeschosses. Das erweisen in erster Linie die vorgerissenen, nicht ausgearbeiteten Wandpilaster (S. 216); weiterhin sind die flachen, hier vorgesehenen Wandnischen und ihre Umgebung niemals ganz ausgearbeitet worden, ebenso wie die in Bosse stehen gebliebenen Sockelquadern und das Gurtgesims über dem zehneckigen Teil. Des weiteren war das Zangenornament bis auf ein Feld nicht fertig ausgearbeitet (Bd. 1, S. 217), ebenso im Untergeschoß die Muscheln innen neben dem unteren Portal (was bereits von Haupt, Grabmal 14 und Buchkremer 1336 als Zeugnis dafür angeführt wurde, daß der Bau nie vollendet wurde).

Es erweist sich also mit Sicherheit, daß ein Teil der Dekoration niemals ganz ausgeführt worden ist, eine nicht seltene Erscheinung, die die volle Benutzung eines Gebäudes in keiner Weise beeinträchtigte. Daß des öfteren nicht Geldmangel oder andere Störungen dafür verantwortlich gemacht werden müssen, zeigt sich am besten an einem Staatsbau erster Ordnung wie dem Goldenen Tor zu K/pel (vgl. S. 231; Betrachtungen darüber, daß z. B. Amalaswintha in ihrer doch jahrelangen Regierungszeit niemals hätte das Grabmal unvollendet lassen können, sind gänzlich hinfällig). Die Tatsache, daß das Mausoleum nicht vollendet wurde, ist vor allem bereits erkannt worden von Haupt (besonders Grabmal 14 f.), des weiteren u. a. von G. Gerola (FR. 9 [1913] 393) und Ricci (Guida[6] 210) und Bošković (a. O. 124. – Die irrtümliche Meinung einer gänzlichen Vollendung vertraten dagegen u. a. Schulz, Grabmal. A. Gotsmich, FR. 3. Ser. 25 [76] [1958] 56. Guberti, Mausoleo 46 f. Bovi-

ni, Corsi [1959] 2,25. De Angelis d'Ossat 94 Anm. 4, der annimmt, daß allein die nicht sichtbaren, durch eine vermeintliche Galerie, vgl. S. 224 f., verdeckten Teile nicht fertig ausgearbeitet worden seien). – Eine Vollendung unter Theoderichs Nachfolger vermutete W. Jänecke (Sitzungsber. Heidelberg [1927/28] 9 ff.).

Besondere Hypothesen entwickelte E. Fiechter (Forsch. u. Fort. 12 [1936] 141 f.): danach wäre der Bau ein ursprünglich spätrömisches Kaisermausoleum gewesen, von dem Theoderich den Aufbau des runden obersten Teils habe umbauen lassen; danach (Zeitschr. Deutsch. Ver. Kunstwiss. 4 [1937] 5 ff.) korrigierte er die Hypothese von zwei Perioden dahin, daß es Theoderich selbst gewesen sei, der in den letzten Lebensjahren das Projekt (aus politischen Gründen!) geändert habe, indem er zu diesem Zwecke anstelle eines römischen einen gotischen Architekten eingestellt habe (vgl. dazu weiter 14 f.). Die erste Hypothese Fiechters wurde wieder aufgenommen von C. Cecchelli (FR. 3. Ser. 21 [72] [1956] 16. 25 f.), ohne den ersten Urheber zu nennen. Die Abwegigkeit dieser Hypothesen hat bereits Buchkremer (1340; Zeitschr. f. Bauwesen 57 [1937] 1257 ff.) nachgewiesen; daß der Bau vollkommen einheitlich ist, bestätigen abermals die Untersuchungen von Heidenreich und Johannes.

DIE FRAGE DER EINLASS-SPUREN

Während die ältere Forschung mehr oder weniger alle Einlaß-Spuren am Äußeren des Obergeschosses für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes in Anspruch genommen hat, d. h. ohne daß man untersuchte, welche von der späteren Einrichtung als Kirche herrühren könnten, haben Heidenreichs und Johannes' gründliche Untersuchungen die Einarbeitungen, die zum ursprünglichen Zustand gehören, von jenen, die durch spätere Veränderungen hervorgerufen sind, im ganzen klarer, zum Teil zum ersten Mal überhaupt, zu unterscheiden ermöglicht.

Überdies ist jedoch der heutige Zustand des Mausoleums nicht günstig für eine Erkenntnis des ursprünglich geplanten Zustandes, besonders für die Ausgestaltung des Äußeren am Obergeschoß. Das Bodenniveau des Umgangs ist sicher nicht mehr das ursprüngliche, die ganze obere Steinschicht des Untergeschoß-Randes war schon vor 1949 jungen Datums, geschweige von dem, was (nach der Bombardierung 1944) 1949 gänzlich erneuert worden ist (vgl. S. 214). Es fehlt die ursprüngliche, das Untergeschoß abschließende Schicht, die vielleicht mit einem Gesims versehen gewesen sein dürfte; damit fehlen alle Bodenspuren im Umgang, und es fehlt daher jede Möglichkeit, daraus Schlüsse auf die Ausgestaltung des Umgangs zu ziehen (z. B. von Schranken-Gittern und deren Pfosten, Säulen einer Porticus oder von vorgeblendeten Säulen); einst fanden sich noch Spuren, welche die Stützen des mittelalterlichen Umgangsdaches aus Holz auf dem Boden zurückgelassen hatten (vgl. S. 213). So fehlen wichtige Elemente, die für eine Reihe von Rekonstruktions-Vorschlägen überhaupt unerläßlich sind.

Leider haben auch die Analysen der durch Renaissance-Architekten ausgeführten Skizzen oder sogar Bauaufnahmen keine neuen Elemente erbracht, die inzwischen verschwunden wären (vgl. Heidenreich-Johannes 107 ff. bes. 112; eher sind die Aufnahmen unexakt und mangelhaft).

Die Tatsache, daß sicher ein Teil des Schmucks niemals ausgeführt gewesen ist, erschwert aber in erster Linie eine Rekonstruktion, und das Problem wird daher mehr eine Frage ohne Antwort, ungesichert und damit umstritten bleiben müssen.

REKONSTRUKTION DER GESTALT DES OBEREN STOCKWERKES

Es stehen sich zwei Gruppen von Lösungsvorschlägen gleichsam unversöhnlich und umkämpft gegenüber:

1. Einst gedeckter oberer Umgang, sei es nun, daß er ausgeführt oder nur projektiert war, als durch Fenster belichteter Gang oder als umlaufende Porticus. Mit einer Porticus wurde das Mausoleum bereits von D. Vandelli um 1750 rekonstruiert (vgl. G. F. Buonamici, Museo arcivescovile e descrizione della Rotonda di Ravenna [Bologna 1754] 7 Taf. 4–6, übernommen von Ginanni, Saggi 12 ff.): das ganze Denkmal ist auf ein niedriges Stufenpostament gesetzt. In der Mitte des Decksteins steht der Sarkophag des Königs, umgeben von den Statuen der auf den 12 Henkeln stehenden Apostel – ein typisch barockes Entwurfsschema. Der Umgang ist gleichmäßig gebildet, führt also auch mit seinen niedrigen Öffnungen vor dem Portal vorbei, was völlig unmöglich ist.

Die Rekonstruktion, wohl des ferrareser Architekten Antolini (vgl. dazu Heidenreich-Johannes 117

Abb. 117), ist bereits nüchterner: im Obergeschoß führt eine freistehende Säulenstellung herum, auf dem Deckstein steht eine klassizistische (zeitgemäße) Urne und unten hat man die Gitter zwischen den Pilastern in einem gewissen Abstand vom Mausoleum erstaunlich gut rekonstruiert, nachdem man ja 1811 einen der Pilaster gefunden hatte. Einen gedeckten Umgang gibt um 1844 der ravennatische Architekt Nabruzzi, z. T. mit Säulenbogen, z. T. mit oben horizontal abschließenden Interkolumnien, sicherlich nicht ohne Blick auf gewisse romanische Bauten der Lombardei. Ein mäßiges Gipsmodell von 1850 mit gedecktem oberen Umgang veröffentlichen Heidenreich und Johannes (118 Abb. 119). Die Schwierigkeiten, die eine Säulenstellung vor dem oberen Portal macht, wird hier, ebenso wie bei Antolini, durch das gänzliche Freilassen des Umgangs vor dem breiten Portal recht einfach, ohne sich den Problemen zu stellen, gelöst.

Für den gedeckten Umgang hat man häufig die Zwillingssäulen, von denen einige Elemente noch beim Mausoleum liegen und die wohl zum mittelalterlichen Kloster gehörten, in Anspruch genommen, so die genaue Beschreibung bei J. R. Rahn (Ravenna [1869] 40 f.).

Eine völlig phantastische Rekonstruktion mit ringsum gleichmäßig verlaufendem Umgang (mit Fahnen auf ihm!), mit einer großen Freitreppen-Anlage über dem Meereswasser, hatte zu Urhebern die Ravennaten Brunetti und Venturi (1875, vgl. Heidenreich-Johannes 118 Abb. 121).

Dem oberen Portal trägt erst die Rekonstruktion von O. Mothes Rechnung (Die Baukunst des Mittelalters in Italien [1884] 201 Abb. 63): den überdeckten, durch Zwillingsfenster zwischen pfeilerartigen Mauerstücken sich öffnenden Umgangskorridor durchbricht eine hohe Öffnung mit Dreiecksgiebel vor dem Portal; die längst wieder abgebrochenen barocken Zugangstreppen sind als ursprünglich angesehen und in die Rekonstruktion einbezogen, d. h. neben der großen Mittelöffnung vom Umgang her zugänglich. Unter einem Tabernakel auf dem Deckstein ist ein Schein-Prunk-Sarkophag aufgestellt. Mit wenigen Variationen, ohne den Sarkophag im Tabernakel, dafür aber mit einem Opaion im Deckstein (!) sowie einem Stichbogen anstelle der giebelbekrönten Öffnung vor dem Portal, folgt dieser Rekonstruktion A. Essenwein (Die Ausgänge der classischen Baukunst [1886] 102 f. Abb. 155.156, danach G. Dehio – G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes 1 Taf. 3 Nr. 10). In beiden Rekonstruktionen steht in der Mitte des Decksteins ein kreuzbekröntes Tabernakel (vgl. dazu S. 213). Die Rekonstruktion eines oberen Umgangs wurde bereits 1902 aufgenommen von J. Buchkremer, aber erst 1936 veröffentlicht; von ihr ist zweifellos diejenige von F. Krischen (Grabmal [1935]) beeinflußt. Buchkremer ergänzte eine Säulenporticus mit Arkaden, hinter denen radial zum Denkmal verlaufende, auf ebenfalls radial geführten Stürzen aufliegende Tonnen liegen, indem die Bogeneinarbeitungen an den Wänden des Obergeschosses als Tonnenauflager an der Wand interpretiert werden. Der unvermeidliche Konflikt an den Zehnecks-Ecken wird in der Weise gelöst, daß die Arkadenstirn geknickt ist und die Tonne dahinter spitz nach rückwärts zuläuft. Die Front der Porticus nimmt also die Umgrenzung des Grundrisses auf. Das leicht abgeschrägte Dach des Umgangs liegt auf dem breiten und vorspringenden Rundbau über dem Portal auf. Vor dem Portal ein hoher, doppelt breiter Bogen von flachem Giebel bekrönt. Krischens Wiederherstellung weicht von dieser in folgendem ab: das Untergeschoß bleibt ohne Abschlußgesims – er nimmt also den heutigen Zustand als den ursprünglichen an – an den Ecken schrägt er die Porticusfront ab, so daß diese von einem Zwanzigeck mit abwechselnd längeren und kürzeren Seiten begrenzt wird. Vor dem Portal ein doppelt hoher Bogen ohne jede Bekrönung, ebenso wie die Bogen und Tonnen der Porticus oben frei herausragen und kein horizontales Gesims über ihnen liegt. Während Buchkremer richtig eine flache Plattform des Monumentes annimmt, setzt es Krischen auf einen verhältnismäßig hohen, mit Stufen vor dem Portal versehenen Sockel.

Die Fiechtersche Rekonstruktion unterscheidet sich von allen anderen dadurch, daß sie einen vermeintlichen, nie ausgeführten Plan zum Gegenstand hat, während er der Ansicht war, das Monument habe in seinem heutigen Zustand im großen und ganzen seine endgültig von Theoderich bestimmte Gestalt bewahrt. Ursprünglich sei dagegen beabsichtigt gewesen, den zehneckigen Grundriß bis zur Eindeckung durchzuführen: diese wäre demnach ein polygonales Zeltdach aus Hausteinen gewesen. Der Umgang hätte keine Säulengalerie, sondern als Begrenzung eine Mauer mit Zwillingsfenstern auf acht Seiten gehabt, vor dem Portal hoher, giebelbekrönter Bogen.

Eine Änderung des Entwurfs, allein für den oberen Abschluß, nahm auch E. Dyggve an (vgl. Corsi [1957] 67 ff.): ursprünglich sei eine Kuppel aus Ziegeln geplant gewesen, deren Form man sodann in Stein umgesetzt habe (vgl. zu dem Problem des Decksteins S. 218 f.), damit auch eine Hypothese Fiechters wieder aufnehmend (Forsch. u. Fort. 12 [1936] 141 f.). Die jüngste Rekonstruktion eines Porticus-Umgangs hat G. De Angelis d'Ossat zum Urheber (93 ff.). Die Vorschläge von Krischen und Buchkremer sind hier, unter Benutzung von Anregungen von Haupt und Schulz, gleichsam weiterentwickelt: Die Schwierigkeit der Lösung an den Ecken des Dekagons wird dadurch überwunden, daß erstens der Kreis als äußere Begren-

zung angenommen wird, zweitens die Eck-Interkolumnien nicht von Rundbogen, sondern von trapezförmigen Giebeln abgeschlossen werden, die De Angelis d'Ossat nach Elfenbeinen und anderen frühmittelalterlichen Reliefs rekonstruiert. Das Portal des oberen Geschosses bleibt frei, die Porticus springt hier, jeweils von Vierkant-Pfeilern begrenzt, zurück (vgl. die Ergänzung von Schulz, Grabmal 21 ff.). Während jedoch Buchkremer und Fiechter konsequent den vorspringenden Ring über dem Portal als Dachauflager des Umgangs annehmen, läßt De Angelis d'Ossat den oberen Abschluß der Porticus horizontal unter dem Band verlaufen und an die Wand anstoßen, d. h. er kann hier, da die Einlaß-Spuren der Bogen recht niedrig sind, das Dach nur in der Stärke der bereits recht dünn anzunehmenden Tonnen rekonstruieren.

2. Rekonstruktion des Obergeschosses mit vorgelegten, von Säulen getragenen Ädikulen, und zwar von je zwei vor acht der zehn Seiten, in Teile des Umgangs; in die Nischen werden Statuen gesetzt. Rückwärtige innere Nische und Portal bleiben frei. Diese Rekonstruktion von B. Schulz ist damit die einzige, die eigentlich den oberen Umgang eliminiert.

3. Der Rücksprung im Obergeschoß war immer vorhanden, der Umgang war daher frei, ungedeckt.

Die ältesten Versuche, die äußere Gestalt des Mausoleums mit ungedecktem Rücksprung zu rekonstruieren gehören der Renaissance an; unter den Zeichnungen einer rekonstruierten Ansicht ist wohl die älteste jene von Giuliano di Sangallo (1445–1516; diese und die folgenden abgebildet und beschrieben bei Heidenreich-Johannes 107 ff. Abb. 101 ff., worauf sich diese Ausführungen stützen); sie ist Grundlage der Rekonstruktionen von Labacco, Baldassare Peruzzi (der als erster einen Stufen-Unterbau rekonstruiert), Salvestro Peruzzi (Heidenreich-Johannes 109 ff. Abb. 104–106): hier wird überall über den Bogen ein Rundbogenfries über Konsolen, die in den Falzen ergänzt werden, dargestellt; unter den Konsolen jedoch gleichbreite stärker hervortretende Wandpilaster mit Basen. Alles in allem kann man das Sinnvolle diesen Rekonstruktionsvorschlägen nicht absprechen. Nicht unbeachtet sollte bleiben, daß Labacco und B. Peruzzi über der unteren Tür eine tabula inscriptionis ergänzen mit den Buchstaben SPQR, d. h. der Dedikationsinschrift: also Senatus Populusque Ravennas – was demnach der Nachricht des Anonymus Valerianus, der von Theoderich selbst als dem Erbauer berichtet, widersprechen würde –, aber dieser Text war sicher den Architekten nicht bekannt.

Eine besondere Stellung nimmt sodann, zwischen Renaissance und Moderne, die Ansicht ein, welche der junge schwedische Adlige und spätere Oberzeremonienmeister Johann Gabriel Sparfvenfeldt nach 1680 zeichnen ließ (bei Heidenreich-Johannes 112 f. Abb. 114; mit z. T. irrigen Ausführungen über den Auftraggeber. Die Rekonstruktion ist veröffentlicht bei J. Peringskjöld, Vita Theoderici Regis Ostrogothorum et Italiae, auctore J. Cochlaeo Germano. Cum additamentis et annotationibus, quae Sveo-Gothorum ex Scandia Expeditiones et commercia illustrant [Stockholm 1699] p. 598. Für alle diesbezüglichen Hinweise sowie die Richtigstellung der Ungenauigkeit bei Heidenreich-Johannes danke ich E. Billig-Stockholm). Sparfvenfeldt, auf den wir nochmals zurückkommen werden (S. 234), der Ravenna 1680 nachweislich zum Studium der gotischen Erinnerungen besucht hat, scheint, als er den Auftrag zur Zeichnung gab, das Mausoleum nur in den allgemeinen Linien – etwa der zehneckige Grundriß und der Deckstein – im Gedächtnis gehabt zu haben, und hat sich im übrigen auf das in seinem Besitz befindliche Werk Fabris gestützt, dort den Ausdruck opus reticulatum mißverstehend (Le sagre memorie di Ravenna [Venezia 1664] 285, bei Peringskjöld a. O. p. 594), eben ein Mauerwerk zeichnen lassen, das ganz dem römischen Retikulat ähnlich ist. Das Untergeschoß des Denkmals ist zur Hälfte im Wasser versunken dargestellt, eine Treppe führt schräg zum Rücksprung des Obergeschosses, dessen wichtigste Elemente dürftig wiedergegeben sind, das Portal, das Gurtband – darunter fehlen die unvollendeten Nischen, und zwischen Gurtband und Deckstein relativ große Fenster, die nur einer sehr vagen Erinnerung Sparfvenfeldts entstammen können, da Fabri von ihnen nichts vermeldet. Die Apostelstandbilder auf den Henkeln sind nach dem (zitierten) Fabri ergänzt, ebenso wie der Sarkophag des Königs als Bekrönung in der Mitte des Decksteins – wo ihn, wie man auch noch im folgenden Jahrhundert in Ravenna annahm, wie es die Rekonstruktion von Ginanni und Vandelli-Buonamici zeigen, Amalaswintha habe aufstellen lassen, wie es in der antiquarischen Literatur des 16. Jh. bereits angenommen wurde (so bei G. P. Ferretti und vor allem Leandro Alberti, Descrittione di tutta Italia [Venezia 1551] 278; s. auch die von Heidenreich und Johannes [68] genannte von T. Tomai verfaßte Inschrift von 1564 unter der nach S. Sebastiano verbrachten Porphyrwanne; vgl. weiter S. 222). Möglich, daß der Zeichnung, die Sparfvenfeldt anfertigen ließ, schon ein Vorbild zugrunde lag, das etwas abgeändert worden ist.

Was nun die späteren, modernen, von Bauforschern vorgeschlagenen Wiederherstellungen betrifft, so beziehen auch sie sich hauptsächlich auf die Ergänzung von architektonischem Schmuck um die flachen Wandnischen. Im allgemeinen werden die Einlaß-Spuren oder Einarbeitungen dabei berücksichtigt, bis auf J. Durm, der diese Einarbeitungen als mittelalterlich ansah und die Nischen einfach rechteckig flach ohne besonders hervorgehobene Umrandung rekonstruierte,

ein Zustand also, der bis auf die Einarbeitungen dem heutigen entspricht (J. Durm, die Baukunst der Etrusker und Römer [1885] 253 f.; Zeitschr. f. Bildende Kunst N. F. 17 [1906] 245 ff.; Zeitschr. f. Bildende Kunst N. F. 19 [1908] 211 ff.).

Es war sodann A. Haupt, der zuerst auf Grund der Einlaß-Spuren eingesetzte Nischenbekrönungen zu ergänzen versuchte (vgl. Älteste Kunst[3] 148 f. sowie Ztschr. f. Gesch. d. Arch. 1 [1907/08] 14 ff.); später hat er jedoch diese Rekonstruktion nicht aufrechterhalten, und nicht in die endgültige Veröffentlichung des Monumentes aufgenommen, da dieser Nischenschmuck niemals ausgeführt worden sei und man daher auf eine Rekonstruktion verzichten müsse (vgl. Grabmal 14): als Analogie führt er den Grabbau (Grab Christi) auf der Reiderschen Tafel in München an (vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten Taf. 33 Nr. 110). Um den Umgang setzt Haupt Bronzegitter (Ztschr. f. Gesch. d. Arch. 2 [1908/09] 147 ff.), und zwar jene der Empore des Aachener Münsters, die er für diejenigen hielt, die Karl d. Gr. vom Theoderich-Mausoleum aus Ravenna nach seiner Residenz geholt habe. (Nur Wandnischen im Obergeschoß haben weiterhin angenommen u. a. Rivoira, Origini[2] 58; G. Gerola, FR. 9 [1913] 393; Ricci, Guida[6] 210; Guberti, Mausoleo 45; Bovini, Corsi [1959] 2,25).

Eine Rekonstruktion, in der nur fehlende ornamentale Teile um die Bogen des Obergeschosses ergänzt wurden, versuchte auch C. Ricci (nach Zeichnung im lascito Ricci in der Biblioteca Classense zu Ravenna, zuerst veröffentlicht von Heidenreich-Johannes 112 Abb. 128).

Der letzte Rekonstruktionsvorschlag ist der von Heidenreich und Johannes (128 ff. mit den Abb. 136 [Gesamtansicht] 137 [Grundriß mit Gitterkreis] 142 [Dekoration des Äußeren des Obergeschosses] 62 [Rückseite des Obergeschosses mit der Nische]). Die neue Untersuchung des Monuments mit dem wichtigsten Ergebnis des Nachweises, daß viele Glieder besonders am Obergeschoß, unfertig blieben, sowie der Scheidung der Einlaß-Spuren in originale und spätere, gibt dieser Rekonstruktion zugleich eine neue, begründetere Basis. Vor allem hat man hier in der rekonstruierten Gesamtansicht in der Umzäunung des ganzen durch Gitter zwischen Pfeilern ein neues, das Gesamtbild entscheidend bestimmendes und weitgehend gesichertes Element zufügen können. Das Untergeschoß wurde durch eine vorkragende Steinschicht abgeschlossen (wie es die Stiche von Petro Santi, reproduziert bei Heidenreich-Johannes Abb. 23. 24, zeigen), der Rücksprung muß durch eine leicht schräge Plattenlage abgedeckt gewesen sein. Für das Obergeschoß wurde sowohl ein gedeckter Korridor als eine Säulenporticus ausgeschlossen: die das ganze gleichmäßig einteilende Pilasterordnung bleibt frei, zwischen ihnen flache Wandnischen, die durch Muscheln bekrönt werden sollten (aber nicht ausgeführt wurden: die Schildbogen im Obergeschoß waren die Bossenform der Muscheln, unter denen nur das Kyma und der Zahnschnitt als horizontale Begrenzung ausgeführt wurden. In die Falze über den Pilastern werden Konsolen eingesetzt, auf die jeweils Nike [Viktoria-] Gestalten gestellt, die Wahl der Victorien überhaupt nach dem Mosaik der Palastfassade [Taf. 107/10], die Form selbst nach der Victoria auf dem Goldmedaillon von Senigallia). Diese Victorien würden demnach in die Zwickel zwischen den Nischen bzw. den Eckspitzen bis zum Abschlußgesims reichend, hineinragen. Das bossierte Abschlußgesims wäre schließlich mit einem fortlaufenden Muster zu dekorieren, da ein fortlaufender Ornamentfries schwerlich hätte vor dem Versetzen auf den einzelnen Steinen angebracht werden können, was dagegen bei einzelnen Feldern sehr wohl möglich gewesen wäre. Die rückwärtige Nische wäre undekoriert und weiter vorstehend und mit einem frei herausragenden Bogen entsprechend dem Nischengewölbe zu rekonstruieren; darüber entsprechend den Bogen, Muschelnischen wie an den anderen Wänden. Als Bekrönung des ganzen wird nicht ein Kreuz, sondern analog zum Mausoleum der Galla Placidia, ein Pinienzapfen vorgeschlagen. Alles in allem ein wesentlich vereinfachter, nüchternerer Vorschlag als die älteren.

ANALYSE DER REKONSTRUKTIONSVORSCHLÄGE

Für eine Beurteilung der Rekonstruktionsvorschläge des Äußeren sind die bereits erörterten Fragen des Zustandes und damit die Grenzen einer gesicherten Rekonstruktionsmöglichkeit überhaupt Voraussetzung (vgl. bes. S. 222 f.).

1. Zur Rekonstruktion einer Porticus um das Obergeschoß. Bei jeder dieser Rekonstruktionen sind eine Reihe von Konflikten entweder in keiner Weise oder nur scheinbar, d. h. nicht mit der spätantiken Architektur entsprechenden Mitteln gelöst worden. Zuerst die sich hier ergebenden Schwierigkeiten für die Ecklösungen: bei einem äußeren Polygon ergeben sich beim Zehneck geknickte Bögen (Buchkremer), die an Portiken nirgends bekannt geworden sind (das von Buchkremer 1341 herbeigezogene Beispiel entspricht nicht unbedingt dem Mausoleum, da es sich um Fen-

sterbogen in der massiven Wand handelt), bei einem Zwanzigeck (Krischen) sind die Seiten in der Länge alternierend, und zwar eine volle Seite des Zehnecks des rückliegenden Kerns des Obergeschosses und die Hälfte davon; eine u. E. unantike Umgrenzung. Diese Schwierigkeiten hat De Angelis d'Ossat durch die Wahl des Kreises als äußere Begrenzung der Porticus ausscheiden wollen, aber das hat nur zu einer scheinbaren Lösung geführt. Wohl ist in der Tat der Kreis als Umgrenzung eines oberen über einem polygonalen unteren Geschoß durchaus möglich – vor allem wechseln Kreis und Viereck, bzw. Quadrat, bei einer ganzen Reihe römischer Mausoleen in den zwei Geschossen miteinander ab – aber unter den erhaltenen Denkmälern ist keines, an dem eine außen runde Porticus eine polygonale Rückwand hat (vgl. schon die Überlegungen von Buchkremer 1338 mit Abb. 11), was genauso auf Krischens Rekonstruktion zutrifft, gegen die Buchkremer (1338) einwandte: „Hätte der Baumeister die flaue Überführung zum Zwanzigeck an den Außenecken machen wollen, dann würde er ohne Zweifel auch schon die zehn Mauerecken danach gebrochen haben"; diese Konstatierung trifft ebenso auf den Kreis zu. So erweist sich die Rekonstruktion von Buchkremer als die konsequenteste und in den meisten Zügen den geschichtlich belegbaren Beispielen entsprechende; aber auch bei ihr geht die Rechnung nicht auf.

Als besonders schwierig hat sich die Überdeckung der Porticus-Arkaden an den Ecken erwiesen. Bei Krischen und Buchkremer sind rückwärts spitz verlaufende Tonnen auf radial verlaufende Steinbalken gelegt, Trichtergewölbe, die wohl nachweisbar sind, wie etwa in den Zwickelräumen zwischen der Vorhalle und dem Umgang in S. Vitale. Aber gerade in diesem Falle zeigt sich die Andersartigkeit der Lage, und damit bleibt es zweifelhaft, ob dieses Beispiel als Stütze für eine Rekonstruktion am Theoderich-Mausoleum herangezogen werden kann. De Angelis d' Ossat dagegen hat die Eck-Interkolumnien mit trapezförmigen Giebeln, den Begrenzungen der Einarbeitungen in der Wand entsprechend rekonstruiert: demnach wäre die dahinter liegende Überdeckung nach Art mancher ‚Dromoi' gewesen, und sie hätte seitlich aus schräg gestellten und darüber aus horizontal liegenden Platten bestehen müssen. Für trapezförmige Giebel hat De Angelis d'Ossat (105 ff.) Beispiele auf Elfenbeinen und Reliefs, die z. T. später als das Mausoleum sind, herangezogen; eine monumentale, gebaute Parallelerscheinung ist nirgends erhalten. M. Cagiano de Azevedo hat (Archeol. Class. 15 [1963] 105 ff.) bei dem von De Angelis d'Ossat als Beispiel angeführten, vermeintlichen Giebel des sog. Stilicho-Diptychons darauf hingewiesen, daß es sich um die mißverstandene Projektion (Perspektive) eines Nischen-Architraves handeln muß. Spätantike Beispiele von Plattenabdeckungen mit trapezförmigem Schnitt sind ebenfalls nicht bekannt (schon Buchkremer hatte die Möglichkeit einer solchen Rekonstruktion erwogen, sie jedoch verworfen, a. O. 1341).

Auf die Unmöglichkeit, daß die Porticus eben keinen horizontalen Abschluß, z. B. ein Gesims, gehabt habe, wie es Krischen annahm (mit frei herausragenden Arkaden), hat Buchkremer (1342) hingewiesen. Bei De Angelis d'Ossat bleibt wiederum kein Platz für den Dachanschluß, da er die Abdeckung der Porticus unter das vorspringende horizontale Band legt: die Einlaß-Spuren würden nur wenige cm Höhe für Bogen und Abdeckung erlauben! Dafür gelten wieder Buchkremers Argumente (a. O. 1342). An dieser Stelle ist die Buchkremersche Rekonstruktion hypothetisch die einzig annehmbare; scharfsinnig sind seine Beobachtungen über das vorspringende Band, wobei man sich allerdings nicht seinen Folgerungen anschließen wird (a. O. 1340 f.):

„Wenn man sich die große Genauigkeit aller Gesims- und Quaderstücke, die unteren Kämpfer und besonders das prachtvolle Hauptgesims, vergegenwärtigt und dann wahrnimmt, daß dieses erste kreisrunde Band aus ungleich hohen und weniger genau bearbeiteten Steinen besteht – es gibt hier Höhenunterschiede, besonders am unteren Lager, bis zu 4 cm – so drängt sich der Gedanke auf, daß dieses Band nicht sichtbar bleiben sollte."

Aber diese unregelmäßige Gestalt des Bandes läßt ja nun eine andere Erklärung zu: nämlich daß es nicht fertig gearbeitet ist wie die Pilaster der Nischen darunter. Andererseits war ja zum Auflager einer Dachplatte der Porticus ein so hoher Ring keinesfalls notwendig. Auch hier würde man, analog den vermeintlichen Tonnen-Einlaß-Spuren in Bogenform, eine Einarbeitung für den Dachansatz erwarten, wie es in der Tat häufig genug beobachtet werden kann.

Ein wichtiges Argument gegen die Rekonstruktion eines Säulenumgangs sind die von Heidenreich und Johannes zuerst beobachteten, nur jeweils auf einzelnen Blöcken vorgerissenen Wandpilaster der Nischen des Obergeschosses, deren Breite in keiner Weise dem viel geringeren Durchmesser entspricht, der für die Säulen einer solchen Porticus angenommen werden muß.

Weder das Freilassen des Raumes vor dem oberen Portal, noch die Rahmung durch einen höheren, die Porticus unterbrechenden Bogen sind sodann Lösungen, für die es bei ähnlichen Bauten Parallelen gibt. Beides sind Verlegenheitslösungen, die nur zu deutlich den Charakter haben, daß man einen Ausweg suchte und nicht auf ein organisches antikes Entwurfsschema auf diese Weise zurückkam.

Alle diese Wiederherstellungen mit einem oberen Umgang setzen stillschweigend voraus, daß radial verlaufende, seitlich auf Steinbalken aufliegende Tonnen zu den architektonischen Requisiten der Antike gehört haben. Davon ist aber nun gar nichts bekannt: Ring-Portiken haben auch ein entsprechend verlaufendes Gewölbe gehabt, und zwar seit sullanischer Zeit, wie es sich in Praeneste erweist. Noch um die Mitte des 4. Jh. ist ein beredtes Beispiel S. Costanza in Rom. Die parallel zueinander liegenden, oder zu einem Mittelpunkt, wie z. B. auch bei Apsiden, radial verlaufenden, auf Steinbalken aufruhenden kleinen Tonnen sind dagegen in der hoch- und spätromanischen Architektur, vorzugsweise in der Lombardei und am Rhein, bei den sog. Zwerggalerien, gebräuchlich, während frühromanische Beispiele fehlen. Wir glauben daher, daß es eine genuine Entwicklung des 12. Jh. ist, die nicht in der Spätantike Vorgänger hatte, wie gelegentlich vermutet wird: in der Spätantike wäre eine solche Erscheinung ein Anachronismus.

Das Resultat in bezug auf die Rekonstruktionen mit einer Umgangsporticus um das Obergeschoß ist daher negativ: die Argumente, die dafür sprechen könnten, halten der Prüfung nicht stand oder bleiben fraglich: ein gedeckter, porticusartiger Umgang um das Obergeschoß wird nicht bestanden, noch zu einem ursprünglichen Projekt gehört haben.

2. Zur Rekonstruktion eines Korridors im Obergeschoß (Fiechter). Die Mehrzahl der gegen die Porticus-Rekonstruktionen angeführten Argumente (Pilaster der Rückseite, Band, Portal-Lösung) ist auch für diesen Vorschlag gültig. Die durch Zwillingsfenster allein durchbrochene Wand vor dem Kern hat keine Analogie. Die für Fiechters Hypothesen grundlegende Tatsache, nämlich daß auf das Zehneck oben das Rund folgt, und was als eine Erscheinung, die nicht ursprünglich geplant sein kann, angesehen wird, ist keine Disharmonie wie mit Recht von Gotsmich (FR. 3. Ser. 25 [76] [1958] 62 f. sowie Guberti (Mausoleo 48) ausgeführt.

3. Auf das wenig Überzeugende des Rekonstruktionsvorschlages mit tiefen, auf Säulen aufruhenden Nischen von B. Schulz ist schon des öfteren hingewiesen worden; so z. B. die Unzulässigkeit der Übernahme von Formen des Baalbeker Tempelbezirkes (vgl. schon Heidenreich, Grabmal 8). Unlösbare Konflikte entstehen durch die Tiefe der Statuen enthaltenden Nischen, da sich tote Winkel an den Ecken des Zehneckes bilden. Dafür gibt es kein historisches Beispiel. Auch die Einfassung des Portales durch zwei vorgestellte, zur Wand hin mit einem Sturz verbundene Säulen, ist nicht antik, noch spätantik, sondern die Lösung eines entwerfenden modernen Architekten ad hoc, also keine historisch begründete Bauform: nur ein wirklicher Portalvorbau auf zwei Säulen würde historische Analogien haben, wie z. B. solche an einer Reihe von Kirchen Syriens im 6. Jh. (z. B. Kapelle von Batūta, Butler, Early Churches 200 f. Abb. 204).

4. Freier Umgang mit Wandnischen. Ganz abzulehnen sind die Vorschläge von J. Durm, da inzwischen die Bogeneinarbeitungen über den Wandnischen des Obergeschosses als dem ganzen Monument gleichzeitig erwiesen sind, also rechteckige Flachnischen als einziges Relief der Wand nicht vorgesehen gewesen sein können.

Der modifizierte Rekonstruktionsvorschlag von A. Haupt ist vor allem in einem ganz abzulehnen: die Verwendung für den Obergeschoßumgang der Bronzegitter von der Empore des Aachener Münsters, die als sicher zum Bau zugehörig erwiesen sind und niemals zu den Materialien gehört haben, die Karl d. Gr. von Ravenna nach Aachen bringen ließ (vgl. dazu vor allem K. Faymonville, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 10,1: Das Münster zu Aachen [1916] 132 sowie auch Buchkremer 1336 ff.; dazu auch Deichmann, RM. 58 [1943] 127; trotzdem wurde dieser Irrtum von Guberti, Mausoleo 46 und anderen wieder aufgenommen).

Die Rekonstruktion Riccis, in der nur ornamentale Teile um die Bogen des Obergeschosses ergänzt wurden, widerspricht im zustandekommenden Bild den Formen der Spätantike; es wird auch nicht dem Vorhandensein der Pilaster – oder Lisenen – Rechnung getragen.

Heidenreich und Johannes haben nun in ihrem Wiederherstellungs-Vorschlag eine Reihe von sicheren Ergebnissen verarbeitet und damit eine bessere Grundlage als alle Vorausgehenden. Das sind: 1. die Umzäunung durch Gitter; 2. im Obergeschoß die Lisenen bzw. Pilaster und Nischen dazwischen, vermutlich mit Muscheln geschmückt (analog dem Mausoleum von Aulād Brek im Gebel Gariān (Heidenreich-Johannes Abb. 141); 3. der vorspringende Fries über den Nischen unter der Fensterzone, als Abschluß des zehneckigen Teiles des Obergeschosses. Nicht befriedigend sind dagegen die oben in den glatten Pilastern – ohne Kapitelle – eingelassenen Konsolen als Basen für die Victorien, die in der ganzen Zierarchitektur des mächtigen Baues zu klein erscheinen.

Es bietet sich im Obergeschoß, in scharfem Kontrast zum Untergeschoß, in dieser Wiederherstellung ein rein dekoratives nicht antik-architektonisches System: die Pilaster-Lisenen laufen in den Konsolen mit den Victorien aus, der Abschlußfries hängt gleichsam in der Luft.

Sieht man sich nun unter den bewahrten Mausoleen, gerade auch noch des 5. und 6. Jh., von Italien bis Syrien um, so wird man feststellen können, daß bei der Außendekoration fast ausnahmslos ein architektonisches System gewahrt wird. Hier sind vor allem

die Mausoleen von El Bāra III und Dana bezeichnend (Butler, Architecture and other Arts 244 ff.; beim Mausoleum II von El Bāra haben die kannelierten Pilaster keine Kapitelle, doch ruht auf ihnen das Gesims bzw. der Fries auf, Butler 243 f.). Pilaster begrenzen jede Seite, auf ihnen liegen die Gesimse oder die Friese auf. Wohl sind die Einzelheiten völlig anders als in der vorausgehenden Zeit, doch wird die Tradition darin gewahrt, daß alles in das antik-architektonische System eingebunden ist. Das gilt schließlich auch von dem Mausoleum von Aulād Brek, das von Heidenreich und Johannes zur Rekonstruktion herangezogen wurde: die Pilaster haben Basis und Kapitell, über deren Zone erst die Muschel-Nischenbekrönungen folgen, zwischen denen allerdings – ganz untektonisch – Büsten sitzen.

Selbstverständlich gibt es in Nordafrika und Syrien Mausoleen, deren Wände überhaupt glatt sind. Erscheint aber eine Pilastergliederung, so ist sie stets Teil eines traditionellen Architektursystems. Hier liegt u. E. die bisher ungelöste Frage der Wiederherstellung des Mausoleums. Die Ausgestaltung der „Pilaster-Lisenen", seien sie nun weiter unterteilt und ausgearbeitet zu denken, sei es, daß über ihnen anderes als die Konsolen für Figuren ergänzt werden muß, ebenso wie Ausgestaltung und Zusammenhang mit der Architekturgliederung darunter: darin liegen vor allem noch ungelöste und vielleicht unlösbare Probleme.

Man kann damit als gesichert ansehen, daß das Obergeschoß weder ein Umgang noch eine Säulenporticus umgab, sondern daß hier die Wand als solche gegliedert war; die vorhandenen Elemente zeigen in ihrer Mehrzahl nicht den endgültigen, sondern nur einen unvollendeten Zustand. Außerdem fehlen sicherlich nicht unwichtige Teile der Dekoration, die noch eingesetzt werden sollten (also nie eingesetzt worden sind).

REKONSTRUKTIONSVERSUCHE DES INNERN

Der erste (absurde) Versuch stammt von F. Priess (Zeitschr. f. Bauwesen 70 [1920] 1 ff.): unten die Räucherkammer mit Schranken eingeteilt, oben des Königs Begräbnis auf Thron unter einem Baldachin (vgl. weiteres S. 238). Im Untergeschoß werden die bei den Gewände-Ecken vorhandenen vier langen Schlitze als Einlaß-Spuren von Schranken einleuchtend interpretiert, die einerseits den Kreuzarm des Eingangs, andererseits die beiden Kreuzarme der Querachse abgetrennt hätten (vgl. Priess a. O. 15 Abb. 10: Rekonstruktionszeichnung des Grundrisses).

Neuerdings umfassende Rekonstruktionsvorschläge der Ausstattung beider Räume bei De Angelis d'Ossat (117 ff. Abb. 5. 6); unterer Raum: auf Grund der Einlaß-Spuren in den Gewänden Rekonstruktion von Schranken, über ihnen templon-artig oben ein Balken, um den westlichen und den östlichen Kreuzarm abzuschließen, letzteren als Sanktuarium, was überzeugend wirkt: aber die Einlaß-Spuren und damit die Schrankenanlage im Untergeschoß werden nicht dem ursprünglichen Zustand, sondern der Einrichtung der Kapelle darin, nachdem das ganze zur Kirche geworden war, angehören (so richtig bei Heidenreich-Johannes 73 ff. 86). Für den oberen Raum (vgl. De Angelis d'Ossat 120 ff. besonders 123 ff. mit Abb. 7. 8 Taf. 22), wiederum auf Grund von Einlaßspuren in den Wänden, wird folgendes vorgeschlagen: unterhalb des Gesimses eine Reihe von horizontal gelegten, zumeist radial verlaufenden Balken, gestützt auf Rechteckpfeiler, welche letztere die große Porphyr-Wanne etwa im Kreis umgeben hätten. Die Rechteckpfeiler werden in einer Reihe von Pfeilern mit Kapitellen, die in der Fassade von S. Salvatore in Calchi verbaut sind, als aus dem Theoderich-Mausoleum verschleppt identifiziert (De Angelis d'Ossat Taf. 20. 21) – wofür jeglicher Anhalt eines Beweises fehlt. Für die massiven Balken finden sich schließlich keinerlei Einlaß-Spuren, so daß dieser Vorschlag einer Inneneinrichtung des Obergeschosses, abgesehen davon, daß man sich seinen Sinn oder Zweck nicht erklären könnte, gänzlich auszuscheiden ist (so auch Heidenreich-Johannes 86).

BAUGESCHICHTLICHE EINORDNUNG

Architekten, Historiker und Antiquare bis weit in das 19. Jh. hinein, sahen im Mausoleum eine Nachahmung der Moles Hadriani in Rom, so z. B. S. Smirke (Archaeologia 23 [1831] 324): „... when we revert to the description and representation extant of the Tomb of Hadrian, which must even then have been the glory of the imperial city, it is not fanciful to suppose that the Mausoleum of the Royal Ostrogoth was designed to mimic the form and splendour of its more colossal prototype." Eine These übrigens, die, vor allem wohl über Gregorovius' Wanderjahre (vgl. S. 236), selbst noch gegen die Mitte des 20. Jh. in veränderter Form weiterwirkte (vgl. S. Fuchs, Kunst der Ostgotenzeit 41).

Der Zusammenhang mit den antiken zweigeschossigen Mausoleen, beginnend mit dem Mausoleion von Halikarnass, wurde zuerst von B. Schulz behandelt (vgl. Grabmal 5 ff.); die ganze Entwicklungslinie des Typus im allgemeinen als „Hochgrab" gibt Heidenreich-Johannes (165 f.). De Angelis d'Ossat vermutet eine unmittelbare Verbindung mit dem einst zweigeschossigen Mausoleum bei Monte Cassino, dessen

Untergeschoß einen kreuzförmigen Innenraum hat, das aus dem 1. Jh. n. Chr. stammen soll (115 f. nach G. F. Carettoni, Casinum [1940] 89 ff. sowie auch bei Crema 270 mit Abb. 305. Weiter dazu Heidenreich-Johannes 163 f., der auch auf die Verwandtschaft, aber auch die Unterschiede hinweist). Er vermutet auch eine Abhängigkeit in den Dimensionen. Beides ist wenig wahrscheinlich: die Übereinstimmungen sind partiell, wenn auch das Mausoleum von Cassino im ganz allgemeinen zu demselben Typus gehört. Das Äußere ist ganz verschieden, da rechteckig und glatt, und über die Gestalt des Obergeschosses wissen wir gar nichts; des weiteren hat De Angelis zum Vergleich auf das Mausoleum bei der Osteria Nuova an der Via Salaria hingewiesen (N. Persichetti, La via Salaria nei circondarii di Roma Rieti [1910] 91 ff.).

Die ältere römische Sepulkralarchitektur von Caesar bis Augustus bei Crema (242 ff. mit Lit.); des 1. und 2. Jh. n. Chr. (Crema 325 ff. mit Abb. 371–378); das Grabmal Hadrians (Crema 484 mit Abb. 622. 623). Dem 2. Jh. n. Chr. gehört auch ein Mausoleum in Neumagen an, mit rechteckigem Untergeschoß und zehneckigem Obergeschoß, bei dem die Dekagonecken mit Wandpilastern versehen sind (vgl. W. von Massow, Die Grabmäler von Neumagen [1932] 75 ff. Crema 485 Abb. 625): das Denkmal ist im ganzen Zusammenhang wichtig und interessant; doppelgeschossige cellae des 2. Jh. n. Chr. in Rom (vgl. Crema 492 ff.), im Osten (Crema 498 ff.). Der sog. Portumnustempel von Porto ist ein doppelgeschossiger Nischenzentralbau des 3. Jh. (Crema 563 Abb. 745). Die großen doppelgeschossigen Nischenzentralbauten an der Via Prenestina und Appia gehören in die Zeit kurz vor und nach 300 (Crema 624 ff. Abb. 827–829). Eingeschossig sind dagegen die kaiserlichen Mausoleen des 4. Jh. wie das Helena-Mausoleum an der Via Casilina (Deichmann-Tschira, JdI. 72 [1957] 44 ff.) und S. Costanza (M. Stettler, RM. 58 [1943] 76 ff.). Zweigeschossige Mausoleen waren häufig in Nordafrika (gute Auswahl aus Algerien bei Gsell, Monuments 2, 70 ff.). Die syrischen Mausoleen der Spätantike sind in der Mehrzahl eingeschossig (de Vogüé passim. Butler, Architecture and other Arts passim, zuletzt G. Tchalenko, Villages antiques de la Syrie du Nord 33 ff. Taf. 86). Doppelgeschossig war vor allem das wohl noch dem 5. Jh. angehörende, sog. Mausoleum des Diogenes zu Hass (de Vogüé Taf. 70. 71. Butler, Architecture and other Arts 160 ff. Abb. 65–67): Untergeschoß außen quadratisch, innen rechteckig mit Arkosolien für Begräbnisse an den Wänden (also gleichsam doppelt kreuzförmig), z. T. im Boden; Obergeschoß mit breiter Umgangsporticus (Säulen mit Eckpfeilern), dahinter quadratische Begräbniskammer; kurze, rückspringende Attica und hohes Pyramidal-Dach aus Stein. Der allgemeine Bauplan entspricht weitgehend dem des Theoderich-Mausoleums, vor allem auch darin, daß der zweifellos vornehmere Begräbnisraum sich im Oberstock befindet. Das ganze ist aber ausgesprochen ‚altertümlich'.

Am Mausoleum II und am großen Mausoleum (III) zu El Bāra (Butler, Architecture and other Arts 244 f. m. Abb.) zeigt sich ein Zug, der in der älteren Sepulkralkunst unbekannt gewesen zu sein scheint: im Äußeren wird eine Fensterzone – am deutlichsten am großen Mausoleum – abgesetzt. Das ist bis zu einem gewissen Grade vergleichbar mit dem klar abgesetzten ‚Lichtgaden' am Theoderichmausoleum, ein Zug, der in der Tat als typisch spätantik angesehen werden muß, aber bisher nie als etwas Besonderes gegenüber der Tradition hervorgehoben worden ist (er widerspricht auch der These Dyggves, daß der Bau ursprünglich als Ziegelbau projektiert war: bei den entsprechenden Ziegelbauten liegen die Fenster zwischen den Streben der Kuppel).

Als Analogie ist weiter der Typus des Grabes Christi, wie er auf der Reiderschen Tafel im National-Museum in München dargestellt ist (vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten 57 f. Nr. 110 Taf. 33), von Wichtigkeit, worauf schon Haupt (Grabmal 14 mit Abb. 31) hinwies: es handelt sich ebenfalls um einen doppelgeschossigen überkuppelten Quaderbau, das quadratische Untergeschoß hat neben dem Portal Statuennischen, das etwas zurückspringende Obergeschoß ist dagegen rund, die Wände haben auf Säulen ruhende, vorgelegte Wandnischen; breites Abschlußgesims. Dieser Bau auf dem um 400 entstandenen Elfenbein zeigt, daß zumindest in dieser Zeit noch solche Mausoleen in der Vorstellung lebendig waren, als einer älteren Epoche angehörende Monumente, wie es ja das Grab Christi sein mußte. Der Vergleich zeigt auch für das Theoderich-Mausoleum das gleichsam Archaisierende aufs beste und wohl als einen bewußten Rückgriff, und damit zugleich als eine neue, die spätantike Tradition durchbrechende Schöpfung.

ZUR ENTSTEHUNG DES BAUES UND DER HERKUNFT DER WERKLEUTE

Wenn der reine, nicht mit Mörtel gebundene Quaderbau des Mausoleums an manchen Stellen, z. B. zwischen gerader Mauer und Gewölbe mit unregelmäßigen Steinpackungen gefüllt ist, so trifft dafür kaum die Vermutung zu, es sei hier auf den Quaderbau die Technik des römischen Mörtel-Schalenwerks übertragen worden, wobei man aber nicht Mörtel verwendet habe, da „dieses Grabmal ein Steinbau

werden sollte" (Heidenreich-Johannes 25). Es kann kaum bezweifelt werden, daß es sich um eine in Kleinasien, in Syrien und weiter in Vorderasien vorkommende Art des Quaderbaus handelt, bei dem eben außen die Quader gefügt, dort aber, wo große Massen aus konstruktiven Gründen sich bilden mußten, man im Innern nicht schichtete und fugte, sondern nach Größe und Form unregelmäßige Steine packte. Das beste uns bekannte zu vergleichende Beispiel scheint die Kirche von Dağ Pazarı im Rauhen Kilikien/Isaurien zu sein, wo die Mauern aus einem vollendeten Quaderwerk bestehen, doch zwischen Mauer, Apsis- und Bemagewölben Steine gepackt sind, ganz ähnlich wie im Theoderichmausoleum.

Eine Besonderheit, die in der Spätantike im Westen bisher nirgends beobachtet werden konnte, ist das Vorreißen von Profilen und anderem Relief auf dem Werkplatz und das (geplante) Fertigarbeiten des ganzen nach Errichtung des Bauwerkes: es ist die allgemeine Praxis der antiken Hausteinbautechnik (Abb. 165–167). Diese Gewohnheit geht vielerorts im Laufe der römischen Zeit verloren, hält sich jedoch gelegentlich in manchen Gebieten, so in Nordmesopotamien (Edessa, Sumatar), Syrien, Kleinasien. Wohl durch Vermittlung dieser, die Quaderbauweise bewahrenden Regionen bleibt der Vorgang bis zur Spätantike erhalten. Das wichtigste Vergleichsbeispiel ist das Goldene Tor zu K/pel (vom Beginn des 5. Jh., vgl. B. Meyer-Plath und A. M. Schneider, Die Landmauer von Konstantinopel [1943] Taf. 10 und 27 ff.).

Nun noch zu einigen technischen Eigenheiten der Steinbearbeitung.

Die verhakten Quader und ihre Verbreitung haben Heidenreich und Johannes (142 ff. Abb. 146 a–s) ausführlich behandelt: wichtigstes Ergebnis ist zweifellos, daß die ‚Herkunft' dieser Technik aus dem ‚Holzbau', und damit von den Germanen-Goten nach Ravenna gebracht worden sei, nicht zutrifft. Die Technik ist in römischer Zeit vor allem im Osten, und zwar in Syrien verbreitet. Örtlich wie zeitlich nächstes Beispiel ist der Palast von Split, der von kleinasiatischen Werkleuten erbaut worden sein dürfte.

Daß die Schichten der Quadern nicht durchgehen, d. h. daß höhere Quader in eine Schicht eingefugt und gleichsam eingezinkt werden, wie es am Theoderichmausoleum, allerdings nur am Obergeschoß vorkommt (S. 216), ist im Quaderbau des Ostens überall verbreitet, in Syrien, Nordmesopotamien, im zentralen und südlichen Kleinasien.

In Kleinasien, vor allem in Kilikien, aber auch in Kappadokien, sind die nicht in das an- und darüberliegende Mauerwerk einbindenden Bogensteine gebräuchlich, wie es am Mausoleum besonders im Erdgeschoß der Fall ist.

Der Entlastungsschlitz über der Tür des Obergeschosses, der durch einen scheitrechten Bogen aus Hakensteinen überbrückt ist (Taf. 275), findet sich immer wieder im spätantiken Kleinasien (nur zwei Beispiele: Kirche von Sivri Hisar und die schon genannte Kirche von Dağ Pazarı – wofür ich keine Abbildungen nachweisen kann; allerdings ohne Hakensteine und meist durch einen Monolithen).

Eine angeblich aus dem Holzbau übernommene Technik ist der in Gehrung in die Gewände eingepaßte Türsturz (Abb. 163). Diese Technik ist nun im Steinbau so häufig nachzuweisen, daß auch, falls die Technik aus dem Holzbau je übernommen sein sollte, von diesen älteren steinernen Beispielen sich jene des Theoderichmausoleums herleiten müssen. Schon Haupt (Grabmal 6) hat als Beispiele genannt: Split-Spalato, Jupitertempel (Hébrard-Zeiller, Spalato 80. 104. Niemann, Palast Diokletians [1910] Abb. 81. 109 Taf. 17 u. a.); Sagalassos, aus Spolien errichtete Kirche (Lanckoroński, Städte Pamphyliens und Pisidiens 2 [1892] 131 m. Abb. 103 = Strzygowski, Kleinasien 143 f. Abb. 111). Dem sind viele andere Beispiele zuzufügen, wir nennen: Hierapolis, Haustor (unveröffentlicht); Sagalassos, Theater (Lanckoroński, Städte Pamphyliens und Pisidiens 2, Taf. 27–29), Ephesos, Marienkirche und Johanneskirche (Ephesos, 4, 3 Abb. 33. 35), Antalya, Kirche (Cumanın Camii), Philippi, Annex der Basilika B (Lemerle, Philippes Taf. 73). Im iranischen Bereich sind die Türgewände am sog. Feuertempel von Bišapur auf Gehrung geschnitten (R. Ghirshman, Bishapour 2 [1956] im Grundriß, Taf. 3 (A) [!] veröffentlicht; Iran. Parthes et Sassanides [1962] Abb. 189): die Erbauer werden kaum Iranier gewesen, sondern aus dem ‚Westen', aus Syrien, Mesopotamien oder Kleinasien, gekommen sein.

Am wichtigsten erscheint uns nun die Tatsache, daß einige Hauptbauten von K/pel diese auf Gehrung geschnittenen Türrahmen haben: zuerst die Mehrzahl der Türen der Johanneskirche des Studios, sodann sämtliche Türen der Hagia Sophia, bis auf eine Ausnahme: bei der nördlichen Kaisertür liegt der Türsturz horizontal auf, aber allein im Innern, während er außen, d. h. nach dem Esonarthex hin, auf Gehrung geschnitten ist. Es wiederholt sich hier – vergleichbare Beispiele finden sich in der Studios-Kirche und bei der Kirche B von Philippi (vgl. Lemerle, Philippes Taf. 73,5), also an einem engstens mit den justinianischen Hauptbauten K/pels zusammenhängenden Bau – genau die Art, wie man bei der Tür des Obergeschosses im Mausoleum den Türsturz auf die Gewände gesetzt hat (Abb. 163). Daß diese Erscheinungen nicht völlig unabhängig voneinander zu denken sind, ist mehr als wahrscheinlich.

Es kommt nun dazu, daß bei den ravennatischen Julianusbauten, S. Vitale und S. Apollinare in Classe,

abermals die in Gehrung eingefügten Türstürze sich finden: in Classe bei dem Hauptportal (Bd. 1, Abb. 242) mit dem einzigen erhaltenen originalen Gewände, in S. Vitale bei den beiden Türen zu den Pastophorien; sie sind die einzigen Gewände aus prokonnesischem Marmor, während z. B. das einzige noch erhaltene spätantike Gewände einer Tür des Zentralbaus (des Nordost-Portals) aus rosso di Verona ist: hier liegt der Türsturz beidseitig horizontal auf. Diese Unterschiede weisen abermals darauf, daß in Gehrung geschnittene Türgewände typisch für K/pel und seinen Kreis im 5. und 6. Jh. geworden waren.

Das Ergebnis wäre demnach folgendes: die technischen Eigenheiten des Quaderbaus haben ihre Analogien im Osten, einerseits in Syrien in ganz allgemeiner Art, im besonderen vorwiegend jedoch in Kleinasien, in Kappadokien und Isaurien. Dazu kommen, wie die Gehrung der Türgewände, kleinasiatische Eigenheiten, die in der gleichzeitigen Architektur K/pels eine wichtige Rolle gespielt haben. So ist auch das Fertigarbeiten profilierter und ornamentierter Bauglieder an monumentalen Bauten aus Marmorquadern wie dem Goldenen Tor in K/pel noch im 5. Jh. nachzuweisen. Aber der Quaderbau blieb in der Spätantike in K/pel eine Ausnahme, wenn wohl auch das Goldene Tor nicht das einzige Beispiel gewesen sein wird.

Eine kleinasiatische Herkunft der Steinmetzen, ja wohl der ganzen Werkstätte, die das Mausoleum aufrichtete, dürfte nahezu gewiß sein. Syrien hat dagegen wenig Wahrscheinlichkeit, wie aus der Analyse der einzelnen Glieder schon hervorgegangen sein dürfte. Doch bestehen zugleich Zusammenhänge mit K/pel, in technischen Eigenarten, die sich, wie der Gehrungsschnitt der Türgewände, in der Spätantike nicht in Zentral- und Südostkleinasien nachweisen lassen. Könnte man für diese Divergenz nun Erklärungen finden?

Die Werkstätte muß aus Steinmetzen bestanden haben, die haben herbeigerufen werden können, d. h. also um Arbeitskräfte, die als solche beweglich und nicht an einen bestimmten Ort oder bestimmte Aufgaben gebunden waren. Sicherlich wäre auch daran zu denken, daß analog viel älteren Vorgängen – wie z. B. das Überlassen von Architekten und Bauleuten für Bauten in Palästina, an Herodes d. Gr., und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach durch Augustus oder Angehörige des kaiserlichen Hofes – etwa Anastasius oder Justin auf Bitten Theoderichs eine Equipe nach Ravenna sandte, und zwar in K/pel weiter geschulte Kleinasiaten.

Größere Wahrscheinlichkeit dürfte aber eine andere Möglichkeit haben: daß es sich um von Theoderich selbst oder dem ravennatischen Hof im Osten zum Bau des Mausoleums angeworbene Arbeitskräfte gehandelt hat.

Vielleicht kann man ihre Identifizierung doch in einer ganz bestimmten Richtung suchen, auf die in einer scharfsinnigen Arbeit C. Mango aufmerksam gemacht hat (Polychronion F. Dölger [1966] 358 ff.): Malalas berichtet für das Jahr 558 über die Tätigkeit von isaurischen Werkleuten an der Sophienkirche. Isaurier waren weiterhin tätig für Bauten, darunter der Kirche der Jungfrau des Sabasklosters bei Jerusalem, welche letztere im Jahre 501 geweiht worden ist (Quellen bei Mango a. O. 359). Überdies sind Isaurier beim Bau des Heiligtums des hl. Simeon d. J. beteiligt gewesen, wie aus den Heiligenviten (der hl. Martha und des hl. Simeon d. J.) hervorgeht, und in der Simeonsvita ist sogar von einer Werkstatt von Isauriern nahe bei Antiochien selbst die Rede, in Apate (*οἰκοδομούντων ἐν τῷ τείχει*, Mango a. O. 359 ff.).

Aus allem geht klar hervor, daß Isaurier als Wanderarbeiter auswärts tätig waren, und zwar in Jerusalem, in Antiochien und Seleukeia, vor allem aber auch in K/pel. Sie werden von ganz verschiedenen Stellen zur Arbeit herangezogen; alles weist also auf die Verdingung zur Arbeit durch freies Kontraktieren hin. Bekanntlich wurde nun ein Teil der Bevölkerung Isauriens, nachdem die Aufstände (ab 492) gegen das kaiserliche Regime niedergeschlagen (498) worden waren, nach Thrakien umgesiedelt (Theophan. ed. de Boor, 140, Mango a. O. 363, dazu weiter Bury 1,732 f., Stein, Histoire 2,83 ff.). Nach den Berichten galten die Isaurier als besonders geeignete Bauwerkleute, und man geht wohl nicht fehl, wenn man für die Dörfer und Flecken Isauriens dasselbe annimmt, was Tchalenko für Nordsyrien erschließen konnte: die dörfliche Bevölkerung entwickelt eine eigene Tradition des Bauhandwerkes, das sie saisonmäßig ausübt (Villages antiques 1,373 Anm. 1. 418 ff.). Auch Werkleute vom syrischen Lande scheinen etwa in den großen Städten, wie Seleukeia, Antiocheia oder Apameia tätig gewesen zu sein, wie man auf Grund von Beispielen der Bauplastik vermuten könnte (Antioch-on-the-Orontes 1, 157 Nr. 74. 75 Taf. 33, mit Kapitellen des ‚Martyrion' von Seleukeia Piereia, die denen von Qal'at Sem'ān und Umgebung sehr nahestehen, also von Werkleuten aus dieser Gegend verfertigt sein dürften).

Man konnte also in der Tat an eine Werkstatt solcher, gleichsam auf Wanderschaft begriffener Isaurier denken, die nun, ob aus Isaurien selbst oder den neuen Wohnsitzen in Thrakien kommend, ihre untadelige Hausteintechnik in K/pel – sei es in der Stadt, sei es in den mit den Marmorbrüchen verbundenen Werkstätten in der Umgebung – durch in der Hauptstadt übliche technische Fertigkeiten erweitert und verfeinert hatten. Man könnte also annehmen, daß der König oder der Hof von Ravenna auf dem sicherlich größten damals existierenden Arbeitsmarkt, näm-

lich in der östlichen Hauptstadt, solche Isaurier – oder ähnliche wandernde Saisonwerkleute – anwerben ließen.

Vielleicht war diese Werkstatt auch nicht ohne Einfluß auf den Entwurf gewesen. Nur Leute, die den östlichen Kuppelbau – mit den Streben an der Kalotte – kannten, konnten ja die Form des Decksteins auf dem Theoderichmausoleum ersonnen haben.

Die Anregungen des Bauherrn oder seiner Umgebung in bezug auf die monumentale Ausgestaltung, auf die aber auch manches ornamentale Detail – wie der Zangenfries – zurückgehen muß, werden gerade bei solchen nicht in die westliche Tradition eingebundenen, in verschiedenen Manieren geschulten, wandernden Werkleuten, trotz ihrer Außergewöhnlichkeit, getreu, geduldig und exakt ausgeführt worden sein.

DIE GOTEN UND IHR ANTEIL AN DER ARCHITEKTUR DES MAUSOLEUMS IM ANTIQUARISCHEN UND HISTORISCHEN URTEIL

Die Frage nach dem gotischen Anteil am Bau und damit nach dem germanischen Charakter des Mausoleums ist besonders in der deutschen Forschung viel und oft heftig diskutiert worden: das Problem bedarf noch einer zusammenfassenden Würdigung und eines Rückblickes, auch wenn bereits an verschiedenen Stellen, u. a. beim Ornament, besonders beim Zangenfries (S. 221) und beim Deckstein (S. 218) solche Probleme berührt worden sind. Während im letzteren Fall die Hypothesen eines Zurückgreifens auf nordisch-megalithische Erinnerungen und damit eines ausgesprochen germanischen Charakters völlig auszuschließen sind (S. 218), liegt beim Zangenfries die Ableitung aus germanisch-nordischer, wenn auch nicht gotischer Schmuckkunst im Bereiche des Möglichen, ja Wahrscheinlichen. Ebenfalls auszuschließen sind die Hypothesen der Herleitung des Steinschnittes und selbst einer Reihe von Ornamenten aus dem ‚germanischen' Holzbau, womit man eine weitere germanische Wurzel entdeckt zu haben glaubte (S. 221; ad absurdum geführt durch die Hypothesen von F. Priess, Das Grabmal Theoderichs d. Gr. in R. und seine Herleitung aus der germanischen Holz- und Flechtbaukunst. Zeitschr. f. Bauwesen 68 [1918] 22 f. 143 ff.): alle vermeintlich dem Holzbau entnommenen Züge kommen im spätantiken Steinbau vor. Bei den Profilen, die A. Haupt (S. 220) als germanisch ansah, hat J. Buchkremer (S. 220) den bereits mittelalterlichen Charakter wohl zu Recht hervorgehoben.

Reiner, romantisierender Phantasie entsprangen die angeblich germanischen Bestattungsbräuche und die damit verbunden vermuteten ‚Räucherungen' oder eine Art ‚Feuerzauber' (S. 238).

Das Urteil A. Haupts über das Mausoleum also, das er bereits 1908 fällte (vgl. Älteste Kunst[3] 142 f.) trifft in keiner Weise zu: „Germanische Kunstgedanken und Formen finden sich hier in ausgeprägtester Art" und die Meinung, daß das Mausoleum unter dem Einfluß „der sinkenden antiken Kunst" stehe, geht an dem Problem völlig vorbei.

Der Gesamtcharakter als Hochgrab hat sich als rein antik erwiesen (S. 229 f.). Fast ein Jahrhundert intensiver Forschung haben allein für eines von einer Reihe von Ornamenten den germanischen Charakter wahrscheinlich gemacht (S. 221).

Der unleugbare, besondere Charakter des Monumentes, die augenfälligen Unterschiede zu den anderen Bauten des spätantiken Ravenna, erklären sich durch einen Bruch mit der Entwicklung des spätantiken Grabbaus im 4./5. Jh. in Italien. Doch sind die Formen in der Mehrzahl nicht neu, sondern sie gehören, wie die monumentale Gesinnung, der Tradition des römischen Grabbaus insgesamt an. Dieses Phaenomen läßt sich am ehesten mit einer persönlichen Einwirkung des Königs selbst auf den Bau, seine Architekten und seine Werkleute, erklären: aber der sich manifestierende Geschmack ist nicht so sehr durch die germanische, als durch die in einem allgemeineren Sinne nichtrömische Herkunft des Bauherrn bedingt, er bleibt ‚Barbar', trotz kaiserlicher Adoption und Titelverleihungen. Am Mausoleum manifestiert sich der *rex*, nicht der *patricius*. Aus dem Bereich des *rex* stammt somit wohl auch das Ornament des Kranzgesimses.

Ein wirkliches Verständnis der Forschung über das Problem Römer – Germanen als Urheber des Denkmals, und damit seine Zugehörigkeit sei es zum antiken oder germanischen Kreise, ist allein in einem Rückblick auf Studium, Forschung und Ansichten, die zu einem guten Teil weltanschaulich, aber auch politisch bedingt gewesen sind, zu verstehen.

Ein erster Versuch, die Stellung des Mausoleums in der Forschung zu umreißen, wird H. G. Evers verdankt, (vgl. 23 ff., wo vor allem die ältere, reichhaltige italienische Literatur 23 f. Anm. 27 zusammengestellt ist); weiter hat E. Dyggve bereits auf die Tatsache hingewiesen, in welchem Maße die Zuschreibung des Monumentes an nordisch-germanisches Wesen auf die Romantik zurückgeht (vgl. Scritti in Onore di A. Calderini e R. Paribeni [1956] 3,766).

Zeichnungen von B. Peruzzi und A. di Sangallo bezeugen das rege Interesse der Renaissance-Architekten an diesem außergewöhnlichen Denkmal in rein architektonischer Hinsicht.

Ein besonderes Interesse hat nun in der 2. Hälfte des 17. Jh. der Bauherr Theoderich, und damit zugleich sein Mausoleum erweckt, und zwar nirgends anders als in Schweden, der ‚nordischen Großmacht'. So ließ, wie bereits erwähnt, der schwedische Adlige und spätere Oberzeremonienmeister Johann Gabriel Sparfvenfeldt (zur Person: C. V. Jacobowsky, J. G. Sparfvenfeld [1932]. Ulla Birgegard, J. G. Sparfvenfeld and his Lexicographie Works [Diss. 1971]) eine rekonstruierte Ansicht zeichnen, die in den Adnotationes des Reichsantiquars J. Peringskjöld zur Vita Teodorici 1699 in Stockholm veröffentlicht wurde (S. 225). Sparfvenfeldt unternahm ab 1677 eine Bildungsreise nach Italien und besuchte auch im Frühjahr 1680 Ravenna, wie aus seinem Reisejournal hervorgeht (Inde maris Adriatici parte, non sine periculo traiecta [sc. von Venedig aus] Ravennam accessit, ubi inter alia gentis Gothici tropaea . . . observavit).

Erland Billig, dem ich alle diesbezüglichen Hinweise verdanke, schreibt mir nun außerdem: „Sparfvenfeldt war nicht nur ein junger Adeliger mit einem Vermögen. Er war auch – im spätbarocken Sinne – ein Gelehrter. Er hat auf seinen Reisen Bücher gekauft (u. a. das Buch von Girolamo Fabri) und Handschriften (z. B. den Stockholmer Codex aureus). 1683 ging er nach Rußland, wo er ein russisches Wörterbuch verfaßte. Kurz, er schien der Regierung für ihre kulturpolitischen Pläne der geeignete Mann zu sein. Dabei muß man wissen, daß die Großmachtstellung (und ein starkes protestantisches Bewußtsein) nicht nur wirre Köpfe etwas erhitzt hatte. Japhets Söhne waren nach Schweden gekommen, hier saßen die echten Japhetiten. Als Gothen und Vandalen und Franken waren sie dann in die Welt gegangen um sie zu erobern. Sie, d. h. die Auswanderer aus dem Norden, hatten alle neueren Staaten gegründet und alle Könige Europas waren Nachfahren schwedischer Urahnen: es war infolgedessen nur recht und billig, daß sie nun wieder unter schwedischer Vormundschaft standen (oder wenigstens in bälde stehen würden) – eine Art Rückkehr der Herakliden nordischer Prägung. Auf diese Gedanken wird in einem königlichen Erlaß Bezug genommen, der Johan Gabriel Sparfvenfeldt am 3. August 1688 den Auftrag gibt, sich auf Reisen zu begeben, um alle erreichbaren Dokumente der früheren gothischen Herrschaft aufzuspüren und zu beschreiben, ja womöglich durch Kauf zu erwerben. Dem Fiscus wird befohlen, sofort die nicht unbedeutende Summe von 2000 Silberthaler auszuzahlen. Darauf ging Sparfvenfeldt auf seine zweite große Reise, die ihn nicht nur nach Italien, sondern auch nach Spanien und Tunis führte.

Diesmal blieb er zwei Monate lang in Bologna und Venedig, und wenngleich es nicht dokumentarisch zu beweisen ist, hat er gewiß nicht einen Ausflug nach Ravenna versäumt."

Wir sehen also, daß man sich hier das erste Mal bewußt auf Theoderich und die Goten als ‚Vorfahren' gleichsam beruft. Der Reichsantiquar Peringskjöld nun bezieht das Mausoleum in seinen Adnotationes (S. 591 f.) auf alte skandinavische Sitten: „fuerat solemnis Gothorum in Scandia mos, etiam apud majores Theoderici paganicae superstitionis, nomina sua aeternitati consecrare per monumenta sibi exstructa. Huic operi quosdam adhuc vivos anxiam curam impendere suasit immortalitatis amor: unde frequenter in inscriptionibus comparent verborum formulae: Han lit hakva stein / auk gera merki / at sik kvickvan / Se vivo sculpsit lapidem; sibi vivo posuit monumentum. Quod ipsum imitari etiam maluit Theodericus, quem ait Excerptum Valesianum, *monumentum sibi fecisse ex lapide quadrato, mirae magnitudinis opus, et saxum ingentem, quem super imponeret, inquisivisse*." Es wird hier also die Nachricht des Anonymus Valesianus *se autem vivo fecit sibi monumentum,* mit schwedischen Grabinschriften verglichen und – ohne daß es ausgesprochen wird – von ihnen abgeleitet, sodann von dem *saxus ingens* gesagt, daß damit Theoderich quod ipsum imitari etiam maluit (gleichsam: ‚den Brauch damit gern nachahmen wollte').

Es ist das erste Mal also, daß man den Deckstein auf nordischen Brauch zurückführte, wenn auch noch nicht der Vergleich mit den prähistorischen Megalithmonumenten auftauchte.

Schon im 18. Jh. hat der Bauherr selbst, auch als Gote, eine über das rein Architektonische hinausführende Beachtung in ganz Europa erweckt. So bei J.B.L.G. Seroux d'Agincourt (Histoire de l'art [Ausgabe Paris 1823] 32 f.): „Le grand charactère de l'architecture romaine s'y fait encore reconnaître dans la masse; mais le mauvais goût du siècle se montre . . . Théodoric semble en effet avoir partagé avec les rois d'Egypte la noble ambition de transmettre le souvenir de sa grandeur jusqu'à la postérité la plus recluée, par l'ordonnance et l'inébranlable solidité de ses constructions. . ." Aber im 18. Jh. kann bereits in der italienischen antiquarischen Literatur der politische Gesichtspunkt festgestellt werden; so bei R. Rasponi (wie der Titel bereits klar erkennen läßt: Ravenna liberata dai Goti, o sia opuscolo sulla Rotonda di Ravenna, provata edifizio romano nè mai sepolcro di Teodorico re de'Goti [Ravenna 1766]). Hierauf antworten G. B. Passeri (Ravenna liberata dai Romani) und I. Gamba Ghiselli (mit seiner Confutazione della Ravenna liberata da'Goti, o sia memorie . . . sull'antica Roton-

da ravennate, provata opera, e Mausoleo di Teodorico Re de'Goti [Faenza 1767]), sich selbst dazu bekennend, gotisches Blut in den Adern zu führen (vgl. dazu Mothes 199 Anm. 353. Evers 26 f.). Damit war, wohl zum ersten Mal, das Denkmal in jene Diskussion gezogen, die immer wieder die italienische ältere historische Literatur seit dem Beginn der Neuzeit bewegte, nämlich um eine Ablehnung oder eine Bejahung eines barbarischen Anteils am Werden der eigenen Kultur; so wurden bekanntlich zu Zeiten die ‚Goten' und ‚gotisch' gleichsam synonym für ‚Barbaren' und ‚barbarisch'.

Während in der ersten Hälfte des 19. Jh. wichtige Arbeiten, darunter das große Werk von Isabelle (Les édifices circulaires [1855]), die Großartigkeit des Bauwerks als solches anerkannten und Bewunderung für die Goten und Theoderich ausdrückten (S. 94: „mais le transport, mais la pose ont offert des difficultés dont la solution fait honneur aux Goths du sixième siècle" ... in bezug auf den Bauherrn selbst, S. 95: „... monument de Théodoric était digne, à tous égards, et de ce prince éclairé et des hommes habiles qu'il attirait auprès de lui."), hat Ferdinand von Quast, der mit dem für seine Zeit grundlegenden Werke: Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna (1842) der erste deutsche Kunstgelehrte war, der sich mit dem Mausoleum beschäftigte, zugleich als erster den Blick auf die nordische Vergangenheit der Goten im Zusammenhang mit den Formen des Mausoleums gelenkt und damit die deutsche Forschung für ein ganzes Jahrhundert entscheidend bestimmt. Über den Monolithen sagte er S. 24: „Unwillkürlich denkt man an die großen Steine nordischer Hünengräber, unter denen die germanischen Fürsten beerdigt wurden" (vgl. auch dazu S. 218). Damit ist eine ausgesprochen romantische Vorstellung, lebhaft und unmittelbar, auf das Mausoleum übertragen; auch beim Schmuck, den Profilen, gibt Quast das kommende Thema an, S. 25: Vorbild sei zwar die Moles Hadriani in Rom, an Byzantinischem sei dagegen am Grabmal nichts wahrzunehmen und man könne nicht umhin, „eine erste Einwirkung des germanischen Lebens auf die Kunst anzuerkennen, so sehr dies auch der allgemeinen Meinung widerstrebt, als ob die Gothen völlig ohne Einfluß auf die Kunsttätigkeit gewesen wären". Das richtete sich einerseits gegen die vorzüglich italienische Ansicht von den Goten als den unzivilisierten Barbaren und setzte dem gegenüber den romantischen Gedanken vom ‚germanischen Leben', das auf die ‚Kunsttätigkeit' einwirkt.

Wohl war es nicht Quast selbst, der jene so tiefe und zugleich breite Wirkung, nicht nur auf die deutsche Kunstforschung, sondern auch auf die deutsche Bildungsschicht im ganzen, ausübte: es war Franz Kugler mit seiner weit verbreiteten und viel gelesenen Geschichte der orientalischen und antiken Baukunst (1859), der Quasts Gedanken übernahm und eher im Sinne des literarischen Essays blumig weiterbildete (so Geschichte der Baukunst Bd. 1, S. 398): „In der Verwendung dieses Riesensteines – für einen Zweck, dem die üblichen Constructionen der Zeit, ob allerdings auch in minder dauerbarer Weise, doch ohne Vergleich bequemer hätte genügen können – spricht sich der altgermanische Sinn des Heldenkönig es und seines Volkes charakteristisch aus: es ist noch jene unverwüstliche Felslast, die in den alten Heimatlanden über den Gräbern der Gewaltigen emporgeschichtet ward, hier nur nach den künstlerischen Regeln der neugewonnenen Heimat geformt und gerundet." Weiter zum Ornament, S. 399: „Auch das Dekorative, besonders an der großen Platte des Kranzes, hat einen Ausdruck nordischen Sinnes, einen eignen strengen Ernst, welcher die vielleicht von den Byzantinern herübergenommene Form jenen Ornamentbildungen ähnlich gestaltet, die sich auf Schmuckgeräthen des nordischen Altertums finden." Und schließlich das Gesamturteil ganz im spätromantischen Sinne, S. 398 f.: „Leben quillt durch diese Formen, ihnen eine Flüssigkeit und Elasticität, ein Gefühl des Organischen gebend, welches die altchristliche Welt weiter nicht kennt und welches erst viele Jahrhunderte später ... wiederkehren und in der baulichen Formensprache das herrschende werden sollte."

Nach den mutmaßenden Andeutungen bei Quast ist nun der entscheidende Anteil des germanisch-nordischen Elementes, ja die völlige Durchdringung des Denkmals durch nordisches Wesen zur Gewißheit geworden, und es ist außerordentlich interessant, daß gerade hier Kugler jene nicht dem rationalen Denken entspringende Anschauungen vorausnimmt, die für eine weitverbreitete Richtung der deutschen Kunstforschung in der ersten Hälfte des 20. Jh. bezeichnend, ja zu den Grundlagen einer Geschichtsphilosophie überhaupt werden sollten wie das durch diese Formen quellende Leben oder das ‚Gefühl des Organischen'.

Die Beschäftigung mit der Frage nach dem germanischen Charakter wird bald allgemeiner. So urteilte H. Hübsch (Altchristliche Kirchen [1863] 65), der als erster das Verdienst hatte, im Deckstein die Nachbildung einer byzantinischen Kuppel zu erkennen und der daher byzantinische Werkleute oder einen byzantinischen Architekten am Mausoleum tätig annahm, dennoch über den Charakter des Decksteins, allerdings in viel nüchterner Weise als etwa Kugler, folgendermaßen: „Übrigens zeigten die germanischen Stämme schon früh einen großartigen Sinn für das Monumentale, und so mag denn der Gedanke, dieses Grabmal mit einem einzigen ungeheuren Stein zu überdecken, der sozusagen dem Ganzen das Siegel der Unzerstör-

barkeit aufdrückte, allerdings eher von Theoderich selbst ausgegangen sein, als von den ravennatischen Architecten, welche gewohnt waren, mit einem Minimum von Material-Aufwand ihre Kirchen zu bauen ...".

Aber für die allgemeine Anschauung in Deutschland waren sicherlich in stärkerem Maße bestimmend die später dann öfters bei der Behandlung des Mausoleums angeführten Worte melancholischer Begeisterung, die Ferdinand Gregorovius dem Mausoleum im ravennatischen Kapitel (1863) seiner Wanderjahre in Italien widmete, wobei der Ausgang von Quast oder Kugler deutlich wird (4. Bd. 6. Aufl. 17 f.): „Als Theoderich im Jahre 500 zum erstenmal Rom sah, konnte ihm die Grabrotunde Hadrians den Gedanken eingeben, sich ein ähnliches Mausoleum in Ravenna zu erbauen ... Dieser Monolith und der einfache Ernst des architektonischen Stils bringen noch immer einen mächtigen Eindruck hervor, und indem die Tradition römischer Baukunst schon von einem ihr fremden nordischen Wesen durchdrungen zu sein scheint, stellt sich dies merkwürdige Mausoleum als das letzte Monument römischer Formen dar, welches schon leise an den Barbarismus der kommenden Jahrhunderte grenzt."

Gregorovius fügte der kunsthistorischen Betrachtung einen neuen, ganz gefühlsmäßigen, durch das drängende deutsche Nationalgefühl bestimmten Gesichtspunkt hinzu: das Mausoleum als Denkmal *deutscher* Vorzeit, Werk und Zeugnis eines Volksteils, das dem großen germanisch-deutschen Stamm im Süden nach gewaltigen kulturellen Leistungen und im Versuch, das Germanische mit dem Antiken zu verschmelzen, den feindlichen Mächten schließlich unterliegend, verlorenging (a. O. 20 f. 33): „Das Grabmal des Theoderich ist eine Stelle in Italien, auf welcher der Deutsche, wenn er vor ihm in der grünen Wildnis steht, vom Hauche der Geschichte und von schwermütiger Liebe zu seinem großen Vaterlande durchdrungen wird. Die Schatten jenes heldenhaften Jahrhunderts, wo das Epos des griechischen Homer sich mit den deutschen Nibelungen zu verschmelzen scheint, schweben um dieses ernste Gotengrab: Belisar, Narses, Totila und Teja, Theoderich und Amalaswintha, Cassiodor, Procopius, Boetius, Justinian und so viele andere berühmte Goten, Römer und Griechen, die hier auf der Schwelle zweier Weltalter eines der merkwürdigsten Schauspiele der Geschichte und der miteinander sich mischenden und sich bekämpfenden Nationalitäten und Kulturen darbieten. In Rom bezeichnet der Triumphbogen Constantins die Grenze zwischen der antik-römischen Welt und dem römisch-deutschen Mittelalter, zu welchem es hinüberführt. Es ist aber zugleich das Grabmal der römischen Kunst und Literatur, der Wissenschaft und Kultur überhaupt, welche Theoderich und seine Tochter noch zum letztenmal schützten und erhielten, denn hinter ihnen folgt die lange Geisteswüste der Barbarei." Der Deutsche fühlte sich also hier nicht nur an die Größe seines Vaterlandes in tiefer Liebe, auf fremdem Boden, erinnert, sondern an ein Heldenzeitalter, an Homer und die Nibelungen zugleich. Bezeichnend ist dieses Nebeneinander des homerischen und germanischen Epos, Programm einer sowohl kosmopolitisch griechischen und zugleich vaterländischen Bildung, wie man es allmählich dem humanistischen Gymnasium zu pflegen als Aufgaben gestellt hatte: Klassik und Romantik als Wurzeln der Bildung des vorrückenden 19. Jh.

Die deutsche und zugleich humanistische Komponente war sodann bis zum Beginn des 20. Jh. bei einer Reihe von deutschen Forschern leitend; so noch ganz bei B. Schulz, (Grabmal Theoderichs [1911], S. 1): „In der ungeheuren Menge von monumentalen Bauwerken aus allen Zeiten, an denen Italien so reich ist, ist doch kaum ein zweites, das gerade für den Deutschen einen so ausgesprochenen Stimmungswert hat, wie das Grabmal, das der große Ostgotenkönig Theoderich sich vor den Toren seiner Residenz Ravenna noch bei seinen Lebzeiten selbst errichtet hat. Alles, was wir von Theoderich und seiner Zeit wissen und erfahren, mutet uns ja besonders an, sind es doch Klänge aus der stürmischen Jugendzeit unserer Rasse, und wir können sagen, unseres Volkes. Als Dietrich von Bern ist er eine der gewaltigsten Gestalten der deutschen Heldensage. Aber auch für die geschichtliche Betrachtung kann er in gewissem Sinne an die erste Stelle unter den germanischen Fürsten gestellt werden; ist er doch der erste gewesen, der bewußt und, solange er lebte, mit Erfolg den großen Gedanken verfolgt hat, Erbe der römischen Cäsaren zu sein in dem Sinne, germanischem Volke unter Wahrung nationaler Eigenart das ungeheure Kulturgut zu eigen zu machen, das die antike Welt hinterlassen hat. Das Schicksal aber ist hart über sein Lebenswerk hinweggeschritten und hat wenige Jahre nach seinem Tode sein ganzes Volk vernichtet. So mischt sich ein Gefühl tragischen Mitleides in sein Andenken, und eine Stimmung, die an derartiges anklingt, liegt auch über seinem Grabmal in seiner jetzigen Gestalt und Umgebung.

Kein Wunder also, daß gerade die deutsche Wissenschaft sich öfter mit dem eigenartigen Denkmal beschäftigt und die Rätsel zu lösen versucht hat, die es uns aufgibt."

Doch diese romantischen, oft sentimentalen, dem Nationalgefühl entspringenden Gedankengänge waren nicht bei allen deutschen Gelehrten, besonders nicht bei einer Reihe von reinen Bauforschern, maßgebend. Während O. Mothes (1884, vgl. S. 224) den

germanischen Charakter des Decksteins und die Umbildungen am Ornament als durch die Goten hervorgerufen (a. O. 208) betonte, manches sogar mit dem deutschen Holzbau vergleichend und damit Hypothesen von A. Haupt (vgl. S. 221) vorausnehmend, blieben seine Ausführungen wie die Hübschs rational und nüchtern, was noch in stärkerem Maße bei A. Essenwein (1886) und H. Holtzinger (1898) der Fall ist, die gänzlich auf jeden romantisierenden Gedanken verzichteten. Hier ist vor allem auch Felix Dahn mit seiner sachlichen Behandlung zu nennen (vgl. Urgeschichte der germanischen u. romanischen Völker 1 [1881] bes. 325 f., mit Hinweis auf den römischen Gewölbebau!).

Exakte Bauforschung und romantischer Nationalismus mischten sich dagegen in steigendem Maße in den wichtigen Arbeiten von A. Haupt, dem die beste, vor der von Heidenreich und Johannes veröffentlichten Bauaufnahme des Mausoleums verdankt wird. In seinem Hauptwerke: Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen (1. Aufl. 1908) hat Haupt als erster versucht, in der Kunst der Spätantike die Kunst und Bautätigkeit der Germanen auf ihren germanischen Charakter hin zu untersuchen, und darin spielte die Bautätigkeit Theoderichs d. Gr. als dem frühesten Zeugnis einer von germanischen Herrschern initiierter Architektur eine hervorragende Rolle, so daß selbst in der Einleitung des genannten Buches das Mausoleum gleichsam als Paradigma erscheint, so S. IV f.: „Was der Germane so in sich aufnahm, wurde ein Teil seines jungen Selbst, verschmolzen mit älterem Besitze zu neuem Ganzen. Wie nun, davon wollte ich ein Bild zu geben versuchen. Nicht jedoch davon, woher solche fremden Bestandteile kamen, die hier zu frischem Leben zusammenwuchsen. Insbesondere liegt mir die Kunst des Orients allzu ferne, als daß ich Zusammenhänge dorther nachzuweisen versuchen möchte. Das bleibe anderen vorbehalten, die hier gegebenes Material nach dieser Richtung zergliedern mögen. Mir war es um die Zusammenfassung zu tun. In solchem Zusammenhange ist es hier unerheblich, ob zum Beispiel das Theoderichgrabmal römische, syrische oder gar mesopotamische Elemente enthalten mag. Das Werk ist gewaltig genug, um in seiner Zeit und an seinem Orte einen bedeutungsvollen Markstein zu bilden, als errichtet von dem größten Germanenkönige, wenn auch in erobertem Lande, doch für ihn selbst, ein Spiegel seines Geistes und des Geistes seines Volkes."

Später wurde das Germanische für Haupt, diese Gedanken konsequent weiterentwickelnd, der entscheidende, befruchtende Faktor in der sterbenden Antike, wie er es in seiner letzten Stellungnahme zur Frage 1930 ausgesprochen hat, (vgl. Wasmuths Lexikon der Baukunst 2, 617 s. v. Germanische Baukunst): „. . . und aus der abgestorbenen Antike erwuchs erst durch den Zustrom ganz jungen und frischen Blutes ein neuer Baum voller Lebenskraft und neuer Art. Zunächst war jedoch die Übergangsstufe von ganz eigener Erscheinung und Lebenskraft in ihrem Versuch, sich in die veränderten Bindungen zu finden . . . ein Denkmal nordischen Wesens in südlicher Fassung, ein steinernes Monument, in dem der gewaltige Blutstrom des Nordens noch pulsiert und in den Einzelnen noch wohl erkennbar ist, das sich zwar der gewaltigen Steinarchitektur des Südens bedient; jedoch im Schmuck des berühmten Zangenfrieses, in der Technik der ineinandergeklauten Quadern, vor allem in der ungeheuren Kuppel ihrer Steindecke erkennen wir überall das nordische Gefühl."

In diesem gleichsam abschließenden Urteil über das Hauptmonument der Ostgotenzeit in Italien gewinnt zugleich Ausdruck jene fortschreitende Mythisierung der Germanen, ihres Wirkens und vor allem ihrer Werke als großer kultureller Leistungen der eigenen, d. h. deutschen Vergangenheit, auf die man stolz sein sollte und die ebenbürtig, wenn nicht überlegen, zumindest an ‚Kraft' und ‚Leben' der Antike gegenüberstehen. Es spiegelt sich hier zweifellos jene Entwicklung wider, die besonders einen Zweig der deutschen Frühgeschichtsforschung beherrschte, vor allem bei Gustaf Kossinna und seiner Schule. Es sind dort noch radikalere Gedanken, die später unmittelbar in den politischen Germanenmythus des Nationalsozialismus einmünden sollten. Die Beweggründe waren nicht so sehr geistige oder wissenschaftlich-historische, sondern rein politische, und ihre Radikalisierung erklärt sich ganz wesentlich aus der deutschen Niederlage nach dem 1. Weltkrieg; in vom Gefühl überquellender unrationaler Weise, seine Wurzeln in der politischen Leidenschaft Zeile für Zeile verratend, hat ihnen Kossinna selbst in seinem zusammenfassenden Buche: Germanische Kultur im 1. Jahrtausend (1931) Ausdruck gegeben: die Beschäftigung mit der Frühgeschichte der Germanen wird als eine Waffe im Kampfe des Deutschtums angesehen, gegen die verleumderischen, feindlichen Äußerungen über eine barbarische Herkunft und gegen die Verächtlichmachung der deutschen Kultur als barbarisch überhaupt. Ein solches Verhältnis zu den Denkmälern der Vergangenheit kann allein aus dem gesamten überhitzten Klima, das während und lange nach dem 1. Weltkriege in Europa wirkte, ganz verständlich werden. Mitunter sind es Reaktionen auf kämpferische Standpunkte, die ihrerseits wiederum bestrebt waren, nationale Werte in der Vergangenheit zu suchen und zu verteidigen. In bezug auf das Theoderich-Mausoleum trifft das etwa auf die Worte zu, die Teresio Rivoira über das Mausoleum in seinem großen Werke Architettura

Romana (1919) geschrieben hat: „Non è adunque neppure immaginabile che uno di quei barbari venisse chiamato a creare una fabbrica di stile e di costruzione romana, ed a sfoggiarvi l'eccezionale abilità richiesta per il collocamento in opera della mirabile cupola monolita. É una favola la concezione, per opera delle razze germaniche, dei nostri monumenti di quell'età" (p. 240). Ihren eigentlichen, ganzen Sinn erhalten diese Ausführungen erst, wenn man in die Einleitung dieses Werkes sieht und dort liest, daß Rivoira das Werk als seinen Anteil am Kampfe Italiens im 1. Weltkrieg ansieht, da er nicht zu den Waffen greifen konnte, um sein Vaterland zu verteidigen.

Damit war, wie in so vielem innerhalb der historischen Wissenschaften, das Streben nach historischer Erkenntnis als solcher der politischen, auf die Gegenwart bezüglichen Argumentation gewichen, was bald in Italien in der faschistischen Romanità, in Deutschland in den nationalsozialistischen Germanen- und Rassen-Mythen (Blut und Boden) den Höhepunkt erreichte.

Neben dieser politischen Einstellung ist auch eine neuromantische Phantastik und pseudo-wissenschaftliche Spekulation auf das Theoderich-Mausoleum übertragen worden. Strzygowski sieht im Bau selbst Armenisches (vgl. Die Baukunst der Armenier u. Europa [1918] 644). Später haben bei ihm die Goten in diesem Mausoleum Slavisches angenommen, diese wiederum erhielten die Formen aus einem nicht näher spezifizierten ‚Norden', aus Asien, und als Vorbild des Mausoleums werden die Kurgane genannt.

Gänzlich irrationale, nicht mehr kommensurable Gesichtspunkte gewannen in den Schriften eines schwärmenden Außenseiters die Überhand: dieser Höhepunkt der Germanen-Romantik bei F. Priess hat jedoch bis heute noch nicht gänzlich in älteren Generationen seine Wirkung verloren. Die Anschauung vom antiken Werk wird nun durchdrungen von der theatralischen Staffage der germanischen Wagner-Opern, wofür am bezeichnendsten folgende Stelle sein dürfte (vgl. Zeitschr. f. Bauwesen 70 [1920] 6 f.): „Stellt man sich den Leichnam des auf dem elfenbeinernen Grabeshochsitze in voller Einsamkeit sitzenden Königs vor, in goldener Rüstung unter einem kostbaren, sinnvoll geschmückten, gleichfalls noch aufzufindenden Marmorbaldachin, der Sitz und die Marmorstufen des Thrones von einer reichen Balustrade rings umschlossen, das Ganze umwallt von aufsteigendem Rauch, der langsam durch die Öffnungen des einsam am Meere gelegenen Gebäudes abzieht, so mag man sich doch wohl von vornherein schon etwas mit dem Gedanken der Räucherung vertraut machen, so wenig einem dieser auch anfangs ansprechend sein mag. Man fühlt sich an die Gesänge der Edda erinnert, wo die Erdgottheit Gerdhr als blühendes Weib den Zauberschlaf schläft, «in dem weise mit Waberlohe umschlungenen Schloß, wo die Gürtung glüht um den goldenen Saal», bis die Sonnen- und Lichtgottheit kommt, um den Feuerzauber zu durchbrechen und die Erde im Frühling zu neuem Leben zu erwecken. Hiernach hat der Skalden letzter und wohl auch größter, Richard Wagner, seine Brünnhilde geschaffen, deren Schlaf gleichfalls von den Flammen der ringsum aufwirbelnden Waberlohe bewacht wird. «Ein Feuer umbrennt ihren Saal»."

Als um die Mitte der dreißiger Jahre die Germanenmythologie den Höhepunkt erreichte, zusammen mit der Ausbreitung der nationalsozialistischen Ideologie, stand in heute nicht mehr vorstellbarer Weise das Postulat der Originalität, des Schöpferischen, der Kraft und rassischen Überlegenheit der Germanen im Gegensatz zum Römischen überhaupt, gegenüber der sinkenden Antike im besonderen im Zentrum. Ernste Gelehrte versuchten damals, unter Anerkennung einer besonderen Rolle des Germanentums, diesen Auswüchsen politischer Phantasie mit wissenschaftlichen Mitteln zu begegnen, wie etwa F. Krischen (1935), der es als Aufgabe einer ‚nationalen' Wissenschaft ansah, sich mit der Baukunst des Gotenkönigs zu beschäftigen. H. G. Evers ([1939] 29) erklärte im Zusammenhang mit dem Theoderich-Mausoleum die Frage nach Germanisch oder Nichtgermanisch nicht nur als einen deutschen Antrieb, sondern auch als „die deutsche Art kunstwissenschaftlichen Denkens". Die aus einem solchen Standpunkt sich ergebene Problematik führte konsequenterweise an die Grundlagen der Forschung; sie wird in erster Linie eine nationale Angelegenheit und dem nationalen Gesichtspunkt wird bei der Aufstellung von Hypothesen ein entscheidendes Gewicht zugebilligt, so bei Evers 30: „Das Theoderichgrab gehört in den Umkreis der spätantiken Kultur, wie auch die Germanen in diesen Umkreis eingetreten sind. So ist es gewesen. Aber über diese Einsicht hinaus mit dem Schein von Wissenschaftlichkeit zu sagen, daß ein syrischer Architekt das Grabmal gebaut habe, das ist nicht nur unwissenschaftlich, denn die Indizien am Bauwerk reichen zu einer solchen Behauptung schlechterdings nicht aus; – es ist nicht nur in einer jetzt abgelösten Denkform gesprochen, da die Fragen nach dem ‚Baumeister', das heißt nach einer individualistischen Entstehung des Bauwerks bald vor andren viel heißeren Fragen zurücktreten wird – es grenzt darüber hinaus ans Frivole, da kein Deutscher vergessen darf, daß dieses Denkmal auf italienischem Boden liegt, und daß jede deutsche Forschung darüber sich behaupten und durchsetzen muß gegenüber der skeptischen und kühlen Denkweise anderen Volkstums, die die eine oder die

andre These als Zeichen der Selbstaufgabe oder der Selbstüberspanntheit verzeichnet."

Dem Denkmal selbst wird mythenbildende Kraft zugesprochen (Evers 45 ff.), als deren Zeugnis man reine Phantasie wie die germanisch angesehene vermeintliche Bestattungsweise des Königs, aufrecht sitzend (vgl. Priess, S. 238) und eine gar nicht mehr näher definierte, daher zu einem rein szenischen Effekt gewordene, angeblich ebenso typisch germanische ‚Feuereinwirkung' anführte. So erklärte man das Mausoleum zu einem Beispiel mythischer Architektur schlechthin, aus dem die verschiedenen Kräfte des Volkes quellen, wie es Evers am Schluß seiner Ausführungen (S. 62) darlegte: „Das Theoderichgrab ist seinem Wesen nach weder rational-geschichtlich noch rational-ästhetisch; es ist mythisch, sowohl im geschichtlichen wie im künstlerischen Sinn. Es ist schon viel getan, wenn wir den inneren Widerspruch zwischen unserem Denken und dem Grabmal ansehen, wenn wir begreifen, daß es eine mythische Auffassung von Architektur geben muß, da es auch die mythische Architektur gibt ... Aber einerlei, wie weit man der Vorstellungskraft seiner Gedanken nachgibt, wie man das Bild des Grabmals in der kurzen Zeit seines wirklichen und ganzen Lebens sich ausmalt, als der tote König in ihm bestattet thronte, der Ostgotenstamm dieses Grab noch ehrte, die langsamen Rauchschwaden des währenden Feuers am Gestade des Meeres entlang zogen – immer wird es gelten, daß dieses Grabmal sich an die ganze Weite der inneren, staatsbindenden, mythischen Kräfte eines Volkes wendet."

Etwa zu gleicher Zeit führten jedoch die detaillierten Untersuchungen am Monument von Heinz Johannes und Robert Heidenreich alles, auch den germanischen Anteil am Denkmal, auf eine nüchterne, rein wissenschaftliche Ebene zurück.

Die Revision der Standpunkte infolge der mit dem 2. Weltkrieg verbundenen Ereignisse hat zweifellos dazu geführt, daß gerade in Deutschland das starke Interesse am Mausoleum zurückging und die wissenschaftliche Einstellung dazu eine wesentlich andere wurde. Romantisierende Gedankengänge, jedoch neu christlich-theologisch eingekleidet, erscheinen bei Klaus Wessel zuletzt (Das Altertum 4 [1958] bes. 247 f.). Aber in Italien erwachte ein neues Interesse, nicht ohne mehr oder weniger sichtbar durch die vergangene deutsche Forschung, ihre Germanen-Theorien und symbolisch-mythischen Vorstellungen, etwa bei Carlo Cecchelli und Silvio Ferri, beeindruckt zu sein, ohne jedoch die allgemeinen Grundlagen ideologischer Natur zu verstehen oder selbst zu kennen. Aber alles, was sonst, auch in Deutschland erschien, wie z. B. der Artikel von Gotsmich und das Buch von Heidenreich und Johannes, steht nun außerhalb einer politischen und selbst weltanschaulichen Polemik.

ARIANISCHE KIRCHEN

Die auf die gotisch-arianischen Kirchen bezüglichen Stellen im LP. sind folgende:

1. Agnell. LP. 70,26 v. Maximiani, HE. 326, TR. 187 f.: *Qui cum noluissent eum* [Maximianum] *sic citius Ravenates cives recipere, morabatur extra portas sancti Victoris, non longe a fluvio qui vocatur fossa Sconti in basilica beati Eusebii, in episcopio quod Wimundus episcopus tenporibus Theodorici regis hedificavit; similiter et in episcopio eclesie beati Georgii, quod Arianorum temporibus edificatum est. Et predicta episcopia usque ad nostra tempora permanserunt, penneque annos 26 demolita sunt, iubente Valerio presule . . .*

2. Agnell. LP. 86,27 v. Agnelli, HE. 334, TR. 216 ff.: *Igitur iste beatissimus* [Agnellus archiepiscopus] *omes Gothorum eclesias reconciliavit, que Gothorum temporibus vel regis Theuderici constructe sunt, que Ariana perfidia et hereticorum secta doctrina et credulitate tenebantur. Reconciliavit eclesiam sancti Eusebii sacerdotis et martiris, que sita est non longe a campo Coriandri extra urbem. Id. Novenb., quam edificavit Unimundus episcopus anno 24. Theodorici regis absque fundamentus. Similiter et eclesiam beati Georgii reconciliavit temporibus Basilii iunioris, sicut in ipso relegitur tribunali. Reconciliavit eclesiam beati Sergii, quae sita est in civitate Classis iuxta viridarium, et beati Zenonis in Cessarea. Infra urbem vero Ravenam eclesiam sancti Theodori non longe a domo Drocdonis, qua domus una cum balneo et sancti Appolenaris monasterio, quod in superiora domus structum, episcopium ipsius ecclesiae fuit. Et ubi nunc est monasterium sancta et semper virginis intemerate Marie, fontes predicte martiris [matricis] eclesia fuerunt . . . Igitur reconciliavit beatissimus Agnellus pontifex infra hanc urbem eclesia sancti Martini confesoris, quam Theodoricus rex fundavit . . .* (vgl. S. 127).

Zum Text: Testi Rasponi (TR. 217 Anm. 7.8) hat in den Anmerkungen, Bacchini folgend, statt *fontes praedictae martiris ecclesia . . . matricis ecclesia* emendiert, ohne Angabe des Grundes. Dagegen erscheint richtig bei Holder-Egger (HE. 334 Anm. 11) die Beziehung *martiris = Theodori. Ecclesia matrix* kommt sonst bei Agnellus nicht vor, während bei ihm die Wendung *praedicti martiris . . . ecclesia* geläufig ist.

Die arianischen Kirchen Ravennas wurden dem katholischen Kult überwiesen durch ein Edikt Justinians, das den gesamten arianischen, aber auch den letzten heidnischen Besitz, vor allem auf dem Lande, betraf (vgl. Agnell. LP. 85, 27 v. Agnelli, HE. 334, TR. 215 und den ravennatischen Papyrus, wohl von 561, abgefaßt in Anwesenheit des Erzbischofs Agnellus, Marini Nr. 87, 145 f.). Die Überführung erfolgte also zu Beginn der sechziger Jahre des 6. Jh., und nach Agnellus sind es folgende Kirchen:

1. *Ecclesia sancti Eusebii,* außerhalb der Stadt vor *Porta S. Victoris* beim *Campus Coriandri,* erbaut im Jahre 518 vom gotischen Bischof Unimund (vgl. Bd. 2,2); bei ihr lag ein im 9. Jh. abgetragenes *episcopium.*

2. *Ecclesia beati Georgii,* außerhalb der Stadt im *Campus Coriandri,* nahe der Eusebiuskirche und unweit des Theoderich-Mausoleums (vgl. S. 211). Auch diese Kirche hatte ein im 9. Jh. abgetragenes *episcopium.*

Beide *episcopia,* vielleicht auch beide Kirchen, müssen bereits 546–7 von den Arianern aufgegeben und von den Katholiken verwaltet gewesen sein, da sonst Maximian nicht dort hätte wohnen können, als ihn im Herbst 546 die Ravennaten nicht in die Stadt einließen, um vom Stuhle Ravennas Besitz zu nehmen (vgl. Agnell. LP. 70,26 v. Maximiani, HE. 326, TR. 186 f.; weiteres Bd. 2,3). Da nun Eusebius- und Georgskirche eng benachbart gewesen sein müssen, ist zu fragen, ob es sich nicht um zwei *episcopia,* sondern nur um ein *episcopium* gehandelt hat, wofür spricht, daß in beiden Maximian vorübergehend gewohnt haben soll – wobei eine Übersiedlung bei so nahe gelegenen Gebäuden merkwürdig erscheint – und daß beide, nämlich zusammen, im 9. Jh. unter Erzbischof Valerian abgetragen worden sind, was 26 Jahre vor dem Entstehen des LP. geschah. Agnellus hatte vielleicht nicht mehr genaue Kunde von den nicht mehr bestehenden Verhältnissen.

3. *Ecclesia beati Sergii,* in Classis, beim *Viridarium* (vgl. Bd. 2,2).

4. *Ecclesia beati Zenonis* in Caesarea (vgl. Bd. 2,2).

5. *Ecclesia sancti Theodori,* innerhalb der Stadt, mit *fontes* = Baptisterium und *episcopium,* heute Spirito Santo (vgl. S. 245 ff.).

6. *Ecclesia sancti Martini confessoris in coelo aureo,* innerhalb der Stadt unmittelbar beim Theoderich-Palast, von Theoderich Christus geweiht, heute S. Apollinare Nuovo, mit einem Baptisterium und einem weiteren *episcopium,* dessen nähere Bestimmung unbekannt ist, das aber wahrscheinlich gleichzeitig mit der Christuskirche von Theoderich d. Gr. erbaut worden sein wird. Da wir leider gar nichts – bis auf einige Namen und Rangstufen – vom gotisch-arianischen Klerus in Ravenna wissen, ist auch nichts darüber

bekannt, ob hier vielleicht der Sitz eines arianischen Hofbischofs war (weiter dazu Bd. 2,3).

Man hat bisher angenommen (so schon Zirardini, Edifizi 112), daß diese Kirchen alle bei der Übernahme in den katholischen Kult nach 560 ein neues Patrocinium erhalten hätten. Sicher trifft das für die Christus geweihte gotische Hofkirche zu, die damals erst dem hl. Martin geweiht wurde: aber das ja offenbar deswegen, weil sie nicht mehr ihrem ehemaligen Zweck dienen sollte (und konnte) und zur Memorialkirche des beliebten, wundertätigen Heiligen wurde. Das Beispiel braucht also nicht paradigmatisch für jene Kirchen zu sein, die bereits Memorialcharakter hatten. Die Hypothese einer Neuweihe, d. h. der Weihe auf andere Heilige ehemalig gotischer bzw. arianischer Kirchen, scheint durch ein weiteres Argument bestärkt zu werden, dadurch nämlich, daß die im Papyrus Marini Nr. 119 erwähnte *ecclesia legis Gothorum Sanctae Anastasiae* nicht bei Agnellus unter den in den katholischen Kult überführten Kirchen aufgeführt ist: man vermutete jedoch, daß sie dann mit einem neuen bei der *reconciliatio* erhaltenen Patrocinium erwähnt und sich folglich unter den aufgezählten finden müsse. Dieser Schluß ist aber keineswegs zwingend: wir wissen nicht, ob den weiter in Ravenna lebenden Goten und anderen germanischen Abkömmlingen arianischer Konfession die eine oder die andere Kirche erhalten blieb, was sehr gut möglich erscheint. Weiterhin wissen wir nicht, ob die Liste des Agnellus vollständig ist. Wenn später z. B. von Agnellus eine Anastasia-Kirche nicht mehr genannt wird, so kann sie in der Tat bis zum frühen Mittelalter verschwunden gewesen sein oder ein anderes Patrocinium erhalten haben. In Rom ging ja auch, nach der Blüte in byzantinischer Zeit, die Bedeutung des Anastasia-Kultus seit dem 8. Jh. stark zurück (Bd. 2,2). Daß die hl. Anastasia nach 560 noch in Ravenna verehrt wurde, erweist ihr Bild im Zuge der Märtyrinnen in S. Apollinare Nuovo (Taf. 129; Bd. 1, 308 [Inschrift]). Es ist nahezu undenkbar, daß man einer noch verehrten Märtyrin ihre Memorialkirche genommen habe. In der Tat dürfte es keine wirkliche Rolle für das Patrocinium gespielt haben, ob in einem Memorialbau der Kult arianisch oder katholisch gewesen ist: die Mehrzahl der Märtyrer konnten, da sie vor den christologischen Streitigkeiten gewirkt haben, ohne dogmatische Schwierigkeiten sowohl von Katholiken als Arianern verehrt und daher ihre Memorialkirchen auch von dem einen oder anderen ohne Wechsel des Patrociniums übernommen werden. Das trifft ebenso für eine ganze Reihe späterer Heiliger zu, die z. B. außerhalb des christologischen Streites standen. Einen Wechsel des Patrociniums wird man daher in den meisten Fällen der bei der *reconciliatio* erwähnten Kirchen nicht annehmen, im besonderen, wenn es sich um Märtyrer-Memorien handelte. So ist aus ‚konfessionellen' Gründen ein Wechsel des Patrociniums bei den hll. Georg und Sergios gänzlich auszuschließen, andererseits spricht nichts dagegen, daß sie von den Arianern verehrt worden sind. Da man bei Eusebius und Zeno nicht sicher ist, um welche Heilige des Namens es sich in Ravenna handelte, ist nichts zu entscheiden. War der hl. Zeno von Verona Patron, so ist kaum anzunehmen, daß man ihn ausdrücklich etwa aus antiarianischen Gründen wählte, d. h. daß er einen ‚arianischen' Heiligen ersetzte (vgl. A. Bigelmair, Zeno von Verona [BKV. 2. Reihe 10, 1934] bes. 28), was bei manchen Inhabern des Namens Eusebios der Fall sein könnte, da sie scharf gegen die arianische Lehre Stellung genommen hatten (vgl. dazu Buchberger, Lexikon 3, 1194 ff.). Doch ist ein Wechsel der Weihe nicht auszuschließen, er kann dann aber andere Gründe haben.

Wenn nun im Papyrus Marini Nr. 119 sich Zeugen als Angehörige einer *sanctissimae basilicae Gothorum* bezeichnen, so erscheint es sehr fraglich, daß diese *basilica Gothorum* identisch ist mit jener Kirche, die zur Zeit des Agnellus und bis in das späte Mittelalter *ecclesia Gothorum* genannt und erst um 1457 abgetragen worden ist: wahrscheinlich ist sie nicht unter einer der im LP. als von Erzbischof Agnellus für den katholischen Kult neugeweihten zu suchen, sondern in der Aufzählung nicht genannt, da sie damals nicht reconziliiert wurde, da es ja, wie wir schon sagten, nicht ausgeschlossen ist, daß man dem noch vorhandenen Rest der arianischen Gemeinde in Ravenna eine Kirche für Gottesdienste belassen hat. Im späteren Mittelalter scheint auf sie die Weihung an den Apostel Andreas, der ursprünglich Titelheiliger einer wahrscheinlich kleineren Kirche in der Nähe war, übertragen worden zu sein (vgl. weiteres Bd. 2,2). Mit aller Wahrscheinlichkeit stammen aus ihr Kapitelle mit dem Monogramm Theoderichs d. Gr. (vgl. Bd. 2,2), und damit würde diese Kirche in Theoderichs Regierungszeit zu datieren sein, ebenso wie die Eusebiuskirche am *Campus Coriandri,* die also nicht sehr weit entfernt gewesen sein muß.

So würde sich die Zahl der nachweisbaren arianischen Kirchen auf mindestens sieben belaufen. Demnach befanden sich nordöstlich vor der Stadt zwei, innerhalb der Mauern weitere zwei wenn nicht sogar drei arianische Kirchen, und schließlich in den südlichen Vorstädten weitere zwei, eine in Caesarea und eine in Classis.

Daß nicht alle diese Kirchen aus der Zeit Theoderichs d. Gr. stammen, sondern z. T. vorher errichtet worden sein werden, ist so gut wie sicher. Schon Odovakar ist Arianer gewesen, und zumindest zu seiner Zeit muß es arianische Kirchen in Ravenna gegeben haben; leider fehlt jede Nachricht über die arianische

Kirche dieser Zeit und ihren Klerus (vgl. Schmidt, Ostgermanen² 330 f.). Aber ein arianischer Bischof muß in jedem Fall in vortheodorianischer Zeit in Ravenna vorausgesetzt werden. Selbst vor der Herrschaft Odovakars, also vor 476, erforderte die Anwesenheit germanischer Truppen in der kaiserlichen Hauptstadt das Vorhandensein arianischer Kirchen und des zugehörigen Klerus. Der magister militum Rikimer stiftete hochoffiziell, wie aus der Inschrift hervorging (vgl. Diehl, ILCV. Nr. 1637; weiter Krautheimer, Corpus 1,3. 11) im Jahre 462–70 in Rom die heutige Kirche S. Agata dei Goti, und es wäre merkwürdig, wenn nicht durch germanische Große in Ravenna ähnliche Stiftungen getätigt worden wären, deren inschriftliche Zeugnisse jedoch nach der Übernahme der Kirchen in den katholischen Kult vernichtet worden sein dürften. Für die gesamte historische Lage sind die Verhältnisse in K/pel von größter Wichtigkeit: schon um 400 forderte der Praefekt Aurelian, daß eine katholische Kirche für den arianischen Kult den gotischen Truppen innerhalb der Stadt überwiesen werde (vgl. dazu Schmidt, Ostgermanen² 343 f.), was stillschweigend voraussetzt, daß es gotisch-arianische Kirchen um 400 bereits außerhalb der östlichen Hauptstadt gab. Man wird nicht fehlgehen, auch für Ravenna seit der Zeit des Honorius und besonders der Galla Placidia, die sich bekanntlich erfolgreich, um den Thron zu erlangen, ihres gotischen, aus ihrer Ehe mit Ataulf stammenden Anhangs bedient hatte, ähnliche Verhältnisse vorauszusetzen (für die irrigen Vorstellungen in dieser Hinsicht ist es ein bezeichnendes Beispiel, wenn Nordström 34 den Baubeginn des Baptisteriums der Arianer auf das Jahr 493 setzt, d. h. den Beginn der Herrschaft Theoderichs in Ravenna, „in welchem Jahre der arianische Kult nach Ravenna kam" [!]; ähnlich Testi Rasponi, TR. 164 Anm. Z. 49 ff.: Teodorico ... l'importatore di una setta eretica odiatissima in Italia ...).

SANTO SPIRITO

W e i h u n g u n d B e s t i m m u n g. – Die heutige Kirche S. Spirito ist sicher mit der *ecclesia S. Theodori* (Agnell. LP. 86 HE. 334 f., TR. 216 ff.) zu identifizieren: der heutige Name geht auf die späte Verbindung mit der ravennatischen Legende von der wunderbaren Erwählung des Bischofs Severus durch den hl. Geist zurück (Agnell. LP. 13,11 v. Severi, HE. 284, TR. 44; dazu F. Lanzoni, AM. Romagna 4. Ser. 1 [1911] 325 ff. Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 27). Doch auch die Weihe an den hl. Theodoros von Amaseia ist sicherlich nicht die ursprüngliche, sondern erst bei Übernahme in den katholischen Kult durch Erzbischof Agnellus erfolgt (vgl. S. 243). Daß die Kirche ein Baptisterium hat und neben ihr nach dem LP. ein *episcopium* lag, hat von jeher in ihr die arianische Bischofskirche vermuten lassen (die vermutete arianische ursprüngliche Weihung als ‚*Anastasis Gothorum*' vgl. Bd. 2,2). Es spricht in der Tat vieles dafür, daß die Theodorkirche die arianische Bischofskirche in der Stadt war, und daß daher der Bau in der frühen Regierungszeit Theoderichs, also kurz vor oder nach 500, errichtet wurde, da vorher der arianische Bischofssitz extra muros lag: man muß sich jedoch ganz im klaren darüber sein, daß ein solches Datum für den Bau der Theodorkirche und ihres Baptisteriums (damit auch für die Mosaiken) gänzlich hypothetisch ist: da keine weiteren Quellen vorhanden sind, ist es nicht auszuschließen, daß die Theodorkirche vor der Zeit Theoderichs d. Gr. gegründet wurde (wenn es auch nicht wahrscheinlich ist).

DER BAU

Das ursprüngliche Niveau liegt – 1.82 m unter dem heutigen. Der gotische Bau blieb, wie die Restaurierungen von 1935–39 und vor allem von 1954 ergeben haben, in allen Hauptelementen erhalten. Ursprünglich sind die Apsis (Spuren von Pastophorien sind niemals festgestellt worden und ihr Vorhandensein ist daher so gut wie auszuschließen), Frontmauer sowie Obergadenmauern (Abb. 168.170), während die Außenmauer des nördlichen Seitenschiffs auf Grund der unteren im Boden liegenden Mauerreste 1954 ergänzt werden konnte, bis auf die noch erhalten gewesene Westecke mit einer Blendarkade (Abb. 169). Zweifellos gehören zum Bau des 6. Jh. die Säulen der 1543–44 höher gelegten Arkaden. Ob dieser eine Vorhalle oder ein Atrium hatte, ist unklar; denn die Ansatzspuren einer älteren Vorhalle binden nicht in das Mauerwerk des 6. Jh. ein, die also einer zweiten Periode angehören könnte (vgl. Gerola, Rass. d'Arte e Storia 1 [1919] 7; zum ganzen bes. Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 32 ff.). Doch weist die Lage des Baptisteriums südlich der Achse der Kirche darauf, daß ein Atrium vorhanden war, dessen Eingang – wohl ein Mittelportal – demnach nördlich von dem Baptisterium lag.

In der Aufschüttung des Bodens der Apsis fand man Tesseren von Gewölbemosaiken (Ricci, Guida⁶ [1923] 19), die zu einem Apsismosaik gehört haben

werden; doch konnten 1954 auf dem Gewölbe keine Spuren mehr festgestellt werden (Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 35).

SPÄTERE SCHICKSALE

Wohl schon zu Beginn des 12. Jh. wurden die Obergadenfenster zu schmalen Schlitzfenstern verengt (Abb. 168 f.); wahrscheinlich malte man auch damals die Apsis aus (Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 35 ff.).

Zwischen 1543–44 wurde der Bau unter dem Abt Corrado Grassi einschneidend verändert: Höherlegung der Säulen und Schiffsarkaden, Anlage der Portikus vor der Kirche (Abb. 171), wobei vielleicht ursprünglich zum Ciborium gehörige Säulen (Abb. 173. 174) vermauert wurden; Einfassung der Portale; Kassettendecke; Kapellen an den Ostenden der Seitenschiffe, sowie eine in der Nordwand; Schließung der Apsisfenster; neue Apsismalereien durch Livio Agresti. Aus dem 17. Jh. stammen ein Rundfenster der Apsis sowie zwei weitere, 1943 durch Bomben zerstörte Kapellen an der Nordseite. 1851 Schließung wegen Baufälligkeit, 1853 Restaurierung der Kirche durch G. Gardella: Verstärkung der Mittelschiffsmauern durch eingezogene Spitzbogen; ab 1935–39 durchgehende Restaurierung, vor allem Öffnung der Apsisfenster und Sicherung der Südaußenwand (vgl. Le Arti 1 [1939] 536 ff. Abb. 28); 30. 12. 1943 teilweise Zerstörung durch Bomben; 1954 abermalige durchgehende Restaurierung, Neuaufbau der Nordmauer auf alten Fundamenten (Abb. 169); zu den Rekonstruktionen gehört auch das Drillingsfenster (Abb. 172) im oberen Teil der Fassade (zum ganzen vgl. Mazzotti a. O. 35 ff., wiederholt bei M. G. Breschi, Cattedrale ed il Battistero degli Ariani [1965] 15 ff.; einige Daten auch bei Tina Bruno, FR. 3. Ser. 37 [88] [1963] 14).

ZUR ARCHITEKTUR

Das Mauerwerk besteht im allgemeinen aus wiederverwendetem Ziegelmaterial; das Apsisgewölbe und der Triumphbogen bestehen dagegen aus den für die späteren Julianusbauten (S. Michele, S. Vitale, S. Apollinare in Classe) charakteristischen Flachziegeln (ca. 40 x 30 x 4 cm), die damit hier zuerst nachweisbar sind (Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 45 ff.). Singulär in Ravenna ein mandelförmiger Ziegel zwischen den Bögen der Südseite sowie strahlenförmig um einen Rundziegel gesetzte an der Fassade (links neben dem sicher mittelalterlichen Dachbodenfenster), welche Mazzotti (FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 46 f.), im Gegensatz zu Gerola (FR. 34 [1930] 3 ff.) und der allgemeinen Überzeugung, daß solche Erscheinungen romanisch und nicht frühchristlich sind, für ursprünglich, da in dem angeblich intakten Mauerwerk befindlich, und dem 6. Jh. angehörig ansieht (Mazzotti nennt als Beispiel das Mauerwerk der Südseite des Domes von Grado als spätantikes Beispiel: es wäre hier das Alter der Mauerschale zu untersuchen, die ja auf allen Außenseiten zweifellos vielfach ausgebessert worden ist).

Besonderheiten und Proportionen. Die Achsen der Obergadenfenster entsprechen nicht denen der Arkaden darunter, sondern sie liegen näher zusammen; der Apsisbogen ist überhöht und seine Kurve polyzentrisch (vgl. De Angelis d'Ossat, Studi ravennati 24 f.).

Für die Grundriß-Proportionen ist ausschlaggebend: Gesamtbreite einschließlich Mauerstärke = 18,50 m, Länge = 22,42 m. Lichte Weite des Mittelschiffs = ca. doppelte Breite einschließlich der Kolonnaden (20,92 m : 20,28 m); lichte Breite eines Seitenschiffs = Hälfte der Breite des Mittelschiffs einschließlich der Kolonnaden (das nördliche Seitenschiff ist etwas breiter als das südliche, eine Erscheinung, die nicht auf den Entwurf, sondern die Ausführung zurückzuführen ist, vgl. De Angelis d'Ossat 24 Anm. 24). Ähnliche Grundriß-Proportionen kehren nur noch einmal in Ravenna bei S. Michele in Africisco wieder, während alle anderen Basiliken gänzlich anders proportioniert sind. Eng verwandt in Rom sind die Grundriß-Proportionen von S. Agata dei Goti, zwischen 462 und 470 vom germanisch-arianischen magister militum Rikimer gestiftet: dieser Bau ist in Rom eine Ausnahme durch seine Proportionierung. Dagegen kehren die Proportionen des Mittelschiffs an der Studioskirche zu K/pel wieder (vgl. Deichmann, Studien 103). Kürzlich ergaben die Ausgrabungen an der Theotokoskirche der Chalkopraten ein zweites Mal für eine k/politaner Basilika solche Grundriß-Proportionen, so daß unsere Vermutung, es handle sich dabei um eine Eigenschaft der k/pler Architektur sich bestätigt hat: entsprechend proportionierte Bauten in Rom und Ravenna wären demnach von K/pel jeweils unmittelbar abhängig zu denken, also nicht die ravennatischen von den römischen, wie De Angelis d'Ossat (25) es vorschlägt (vgl. zum ganzen Deichmann, RQ. 57 [1962] 68 ff.).

Im Aufriß zeigen die Blendarkaden am Äußeren der Seitenschiffe (Abb. 169) außergewöhnlich schlanke Proportionen (vgl. De Angelis d'Ossat 25 f.), was auf die verhältnismäßig enge Fensterstellung und die geringen Dimensionen des Baues zurückzuführen sein wird.

Säulenmaße Nord-Arkaden (von P. Grossmann)

Säulenglied	Wdpl	S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10	S 11	S 12	Wdpl	Mitt
Kämpferhöhe		0,205	0,21	0,28	0,20	0,20	0,21	0,21							
Kapitellhöhe		0,54	0,555	0,45	0,47	0,49	0,50	0,47							
Schafthöhe		3,46	3,525	3,54	3,54	3,51	3,52	3,53							
unt. Durchm.		0,486	0,486	0,486	0,484	0,493	0,493	0,505							0,496
Plinthenbreite	0,70	0,69	0,675	0,675	0,68	0,65	0,68	0,67						0,73	
Plinthenlänge	0,70	0,67	0,685	0,68	0,68	0,64	0,68	0,67						0,62	
OK Pl. üb. Bd.															
Plinthenhöhe															
Basenh. ohne Pl.															
Basenh. mit Pl.		0,27*	0,26*	0,26*	0,28*	0,27*	0,29*	0,265*							
Gesamth. ohne Pl.															
Gesamth. mit Pl.		4,295*	4,38*	4,38*	4,30*	4,29*	4,32*	4,30*							
Arkaden üb. Bd.															
Arkaden üb. UK Pl.															
Achsabstand		2,25*	2,61	2,50	2,505	2,47	2,53	2,54	2,325*						2,525
S (Schaft)															
S (Säule)		1,70	1,734	1,734	1,701	1,70	1,712	1,701							1,707
S (Arkade)															

Abkürzungen: Die Zählung geht stets von Ost nach West
S 1 = 1. Säule usw.
Wdpl = Wandpilaster
Mitt = Mittel
OK = Oberkante
UK = Unterkante
Bd = Boden
S (Schaft) = Verh. von unt. Durchm. zu Schafthöhe
S (Säule) = Verh. von Achsabstand zu Säulenhöhe (mit Plinthe)
S (Arkade) = Verh. von Achsabstand zu Arkadenhöhe (über UK Plinthe)

Bemerkungen: zu: Achsabstand: * = zur Pilasterkante * = Plinthe mit 0,09 angenommen

Säulenmaße Süd-Arkaden (von P. Grossmann)

Säulenglied	Wdpl	S 1	S 2	S 3	S 4	S 5	S 6	S 7	S 8	S 9	S 10	S 11	S 12	Wdpl	Mitt
Kämpferhöhe		0,22	0,19	0,32	0,27	0,19	0,23	0,265							
Kapitellhöhe		0,59	0,59	0,47	0,43	0,50	0,47	0,41							
Schafthöhe		3,53	3,53	3,53	3,52	3,52	3,54	3,53							
unt. Durchm.		0,496	0,496	0,451	0,490	0,477	0,502	0,502							
Plinthenbreite	0,70	0,68	0,67	0,67	0,67	0,67	0,67	0,67						0,73	
Plinthenlänge	0,70	0,69	0,66	0,67	0,67	0,67	0,67	0,67						0,63	
OK Pl. üb. Bd.															
Plinthenhöhe		0,09	0,09	0,09	0,085	0,09	0,09	0,09							
Basenh. ohne Pl.															
Basenh. mit Pl.		0,26	0,27	0,33	0,265	0,27	0,27	0,25							
Gesamth. ohne Pl.															
Gesamth. mit Pl.		4,43	4,40	4,31	4,305	4,30	4,33	4,295							
Arkaden üb. Bd.															
Arkaden üb. UK Pl.															
Achsabstand		2,26*	2,54	2,52		2,51	2,51	2,56						2,26	2,528
S (Schaft)															
S (Säule)		1,751	1,740	1,702	1,700	1,700	1,712	1,699							1,715
S (Arkade)															

Abkürzungen: Die Zählung geht stets von Ost nach West

S 1 = 1. Säule usw.
Wdpl = Wandpilaster
Mitt = Mittel
OK = Oberkante
UK = Unterkante
Bd = Boden
S (Schaft) = Verh. von unt. Durchm. zu Schafthöhe
S (Säule) = Verh. von Achsabstand zu Säulenhöhe (mit Plinthe)
S (Arkade) = Verh. von Achsabstand zu Arkadenhöhe (über UK Plinthe)

Bemerkungen: * = zur Pilasterkante

SÄULEN UND KAPITELLE (Taf. 246. 248)

Die attischen Basen aus hellem Marmor gehören wahrscheinlich dem 6. Jh. an. Sie sind vielfach ausgebessert. Der Durchmesser paßt nicht bei allen zu den Schäften. Ihre Höhe ist ganz verschieden, unregelmäßig. Mitunter ist der untere Wulst höher (Nord Nr. 2), gelegentlich auch die Kehle (Süd Nr. 9), hoch und breit der obere Ring (Süd Nr. 3), der auch zylinderförmig werden und nicht oben und unten gerundet sein kann (Süd Nr. 3). Sie sind in sich selbst auch unregelmäßig (z. B. Nord Nr. 2, Süd Nr. 1, wo der untere Wulst sehr steil ist und die Kehle nicht ausschwingt).

Die Schäfte: sie bestehen aus einer in Ton und Farbe wechselnden, von graugrün bis schwarzen Brekzie. Sie besitzen keine Entasis und haben breite, doch nicht weit vorspringende untere Schaftringe; die Halsringe sind dagegen fast ausschließlich modern (oder barock) wulstartig ergänzt. Ein ursprünglicher glatter Halsring ist allein am Schaft der zweiten Säule von Westen her in der Südkolonnade erhalten.

Die unteren Schaftringe der Säulen 7 Nord, sowie 3, 6 und 7 Süd tragen Steinmetzzeichen, und zwar den Buchstaben N, in verschiedenem Duktus und verschiedener Größe (Bd. 2,2). Für die Form dieser Steinmetzzeichen gibt es nicht nur in Ravenna nichts Vergleichbares, sondern auch nicht an sicher prokonnesischen Werkteilen an anderen Orten. Man muß daher annehmen, daß diese Schäfte nicht aus K/pel importiert wurden; vermutlich kamen sie aus einer westlichen, bisher nicht zu lokalisierenden Werkstatt; ebenso dürfte der Marmor oberitalienisch sein.

Die Kapitelle gehören zwei untereinander recht verschiedenen Typen an, dem einfacheren, in den Dimensionen geringeren ohne Kaules und Hüllblätter und dem reicheren von je zwei Kapitellen am Sanktuarium, mit stark betonten Helices und Kaules sowie gelegentlich mit Kreuzen und Rosetten dazwischen.

1. Die vier korinthischen Kapitelle der zwei östlichen Säulenpaare (Taf. 246. 248).

Über zwei dichten Kränzen breiter Blätter je ein Eckblatt; zwischen den Blättern des oberen Blattkranzes wachsen z. T. als leicht gerundeter Stab, teils als flaches Band, die Kaules, aus ihnen Außen- und Innenhelices in Gestalt einer Spirale. Die Innenhelices reichen nicht bis zur Deckplatte.

Nord

Nr. 1 Zwischen den Helices ist kein Schmuck angebracht. Alle Abakus-Knäufe sind abgebrochen.

Nr. 2 Zwischen den Helices: vorn lateinisches Kreuz, links Rosette, rechts und hinten gesträhntes lateinisches Kreuz. Abakusknäufe: vorn und links Blattrosette auf der Unterseite, hinten und rechts abgebrochen.

Süd

Nr. 1 Zwischen den Helices: vorn und hinten Wirbelrosette, zu beiden Seiten gesträhntes lateinisches Kreuz. Abakusknäufe: nur vorn und rechts auf der Unterseite Blütenrosette.

Nr. 2 Zwischen den Helices ist kein Schmuck angebracht. Abakusknäufe, auf der Unterseite: vorn rechts zackiger Stern mit mittlerem Punkt, zu beiden Seiten gerahmtes oder flaches lateinisches Kreuz, hinten verbrochen.

Diese Kapitelle am Sanktuarium sind als Gesamttypus nicht oströmisch, sondern eher älteren westlichen korinthischen Kapitellen nachgebildet, doch findet sich ähnlicher Blattschnitt auch im Osten: z. B. in K/pel, Myrelaionzisterne (Kautzsch 51 Nr. 159 Taf. 12: 2. Hälfte 5. Jh.) oder im Museum von Alexandreia (Kautzsch 35 Nr. 126 Taf. 9: 3. Viertel 5. Jh.). Man wird jedoch diese vier Kapitelle, trotz ihrer reicheren und sorgfältigeren Ausführung, mit den einfacheren Kapitellen über dem Rest der Säulen als gleichzeitig ansehen. Die Arbeit erscheint verwandt der des Ambo und manchem Ornament des Theoderich-Mausoleums (vgl. S. 250. Völlig abwegig sind die Hypothesen von S. Fuchs, Kunst der Ostgotenzeit 26 f. [letztlich im Gefolge von A. Haupt], wonach die Kapitelle von S. Spirito zusammen mit jenen von S. Apollinare Nuovo in derselben gotischen, also germanischen Werkstatt gearbeitet seien: hier ist das Problem, zwischen einheimischer Arbeit und importierten Stücken unterscheiden zu müssen, gar nicht gesehen). Die Verbreitung ähnlicher Formen wie in Spirito Santo im norditalienisch-provenzalischen Bereich spricht vor allem gegen eine Zuweisung dieser Kapitelle an ‚gotische' oder ‚germanische' Werkleute.

2. Die 10 korinthischen Kapitelle der restlichen fünf Säulenpaare nach Westen (Taf. 246. 248).

Zwei Kränze von Akanthusblättern, deren obere, schmäler als die unteren, sich nie berühren, sondern den Grund dazwischen verhältnismäßig weit freilassen. Während die spitzen Lappen der breiten unteren Blätter sich in traditioneller Art berühren, sind die oberen kurzlappig und z. T. teigiger gebildet. Aus diesem Grund kommen oben lederblattartig, also nach unten nicht gegen den Grund abgegrenzt, die Außen- und Innenhelices, mit ihren verkümmerten Spiralen, deren äußere den Abakus berührt, die innen jedoch nicht bis an ihn heranreichen. In den Rand der Deckplatte sind schräge Linien eingemeißelt; Abakusknauf mit Rosetten, Kerben, und auch Kreuzen (Süd Nr. 6) sowie sechszackiger Stern (Süd Nr. 5).

An diesen Kapitellen können eine Reihe von Zügen mit solchen östlicher Kapitelle verglichen werden: die

Helices, die unten nicht vom Grunde abgesetzt sind, z. B. bei einem Kapitell der Ğami el 'Amr in Kairo (Kautzsch 36 Nr. 15 Taf. 9: letztes Drittel 5. Jh.) oder K/pel, Arkeoloji Müzeleri Nr. 1234 (Kautzsch 61 Nr. 198 Taf. 15: 2. Hälfte 5. Jh.). Dieses letztere Kapitell zeigt nun auch leicht gebogene Rillenlinien am Abakusrand, die sich unschwer als die Vorbilder für die schrägen Rillen der ravennatischen Kapitelle erkennen lassen (bestes Beispiel der Abakus der Markianos-Säule zu K/pel, u. a. Kautzsch 47 Nr. 156 Taf. 11). Aber in Ravenna gibt es sogar ein Beispiel für die Art der Helices und der Deckplatte zusammen am Kapitell, das im Baptisterium der Kathedrale verwahrt ist und sicher aus K/pel stammt (Bd. 1, Abb. 33; Olivieri Farioli, Corpus 3, 24 Nr. 21 Abb. 20). Die etwas teigigen Blätter des oberen Kranzes dagegen weisen auf Verwandtschaft mit oberitalienisch-gallischer Architekturornamentik. Man wird am ehesten an die Blätter von Kapitellen im Baptisterium von Fréjus erinnert.

In beiden Typen vermischen sich also deutlich östliche und westliche Züge. Daher verdichten sich insgesamt die Argumente für die Annahmen der Herstellung in einer westlichen Werkstatt, wohl in Oberitalien, wenn nicht in Ravenna selbst (weil man diesen ihren Charakter früher nicht erkannte, kam man zu irrigen Folgerungen, so z. B. Kautzsch 215 Nr. 774, der sie zur „Nachblüte des korinthischen Kapitells" zählte. Mißverstanden ebenfalls bei Olivieri Farioli, Corpus 3,21 Nr. 12 Abb. 11, wo für die östlichen Kapitelle unter den Vergleichen bis zu einem gewissen Grade nur jener mit dem Kapitell Kautzsch Nr. 340 in Jerusalem, aber allein für die Gesamtform der Helices stimmt. Nicht bemerkt wurde aber, daß es sich in Ravenna um zwei ganz verschiedene Typen handelt).

Die Kämpfer (Taf. 248) über den Kapitellen tragen an der Stirnseite das so verbreitete oströmische Motiv des lateinischen Kreuzes zwischen Akanthus-Halbblättern. Auch diese Werkstücke dürften mit dem Bau gleichzeitig sein. Ob sie fertig importiert sind oder einheimischen Werkstätten entstammen, ist nicht zu entscheiden, wenn auch erstere Möglichkeit wahrscheinlicher ist.

AMBO (Taf. 247; Bd. 1, Abb. 90. 91). Weißer, feinporiger istrischer Kalkstein.

Maße: h = 1,22 m, br = 1,65 m; Plattendicke = 0,14 bis 0,16 m (Angiolini Martinelli, Corpus 1, 6 Nr. 18 Abb. 18; irrig: marmo bianco!). h des Sockels = 0,415 m; h der Stufe = 0,16 m. Erhalten ist allein der aus einem Block gearbeitete Balkon mit der vorderen und hinteren annähernd gleich gestalteten, in der Mitte flach gerundeten Brüstung, zwischen denen auf beiden Schmalseiten die Treppenaufgänge anschlossen. Dübellöcher in der Mitte der Unterseite der Rundung weisen auf das einstige Vorhandensein einer Stütze in der Mitte des Ambo, wie bei jenem von S. Apollinare Nuovo. Links findet sich im Sockel eine runde Einarbeitung, zweifellos um eine Säule unterschieben zu können. Zu jeder Seite der obersten Stufe ein Dübelloch, während die Pfosten der Brüstung seitlich glatt sind. Neben den Stufen die alten Anschlußflächen für die Treppen.

Der Rand des Basisblocks ist profiliert durch Platten, Kehlen und Stäbe in mehrfacher Folge. Die Brüstung besteht jeweils aus dem vorgerundeten Mittelteil, der von je zwei geraden schmalen Feldern flankiert wird; außen jeweils zwei Pilaster mit z. T. verdeckten Kanneluren und einem korinthischen Kapitell. Die seitlichen Felder haben jeweils eine äußerst schlanke lateinische crux ansata über einer Scheibe, d. h. dem Globus. Das Mittelfeld wird dagegen begrenzt durch einen in der Art von Soffitten (also wie die Schrankenpfeiler) dekorierten Pilaster und ist unterteilt in drei Nischen mit gedrehten Säulen, die bekrönt sind seitlich durch einen Bogen mit Muschel und in der Mitte mit einem Giebel.

Im Feld in der Mitte ein Ranken- (Lebens-)baum, seitlich je ein Kantharos, dem Reben entwachsen. Das Relief ist ganz flach, nur gefurcht, ohne Schatten, schematisiert, wie es am auffälligsten die Füße der Kantharoi zeigen.

Nicht nur die allgemeine Disposition (einschließlich darin, daß ein durchgehendes oberes Abschlußprofil nicht vorhanden ist), sondern auch Motive wie die Kreuze auf den Scheiben, entsprechen dem Ambo von S. Apollinare Nuovo. Aber der Ambo von S. Spirito unterscheidet sich von ihm nun nicht nur in Einzelheiten und dem Material, sondern vor allem durch den Reliefstil. Der Stil des Ambos ist aber auch eindeutig anders als jener der sogenannten symbolischen Sarkophage der Spätzeit, die nach der jetzt geläufigen Datierung zu Beginn des 6. Jh. annähernd gleichzeitig sein müßten (vgl. de Francovich, FR. 3. Ser. 28 [79] [1959] 5 ff. passim; Lawrence, Sarcophagi of Ravenna 47 m. Anm. 286 vergleicht sicher nicht zu Recht die Kapitelle des Ambo mit denen der späten Lamm- und Rankensarkophage, vgl. daselbst Abb. 67. 74; de Francovich Abb. 96. 97, und datiert damit den Ambo von S. Spirito irrtümlich an das Ende des 6. Jh.). Daß der Stil dieses Ambo von dem in S. Apollinare Nuovo und jenem der Sarkophage verschieden ist, kann am ehesten damit erklärt werden, daß er aus einer besonderen, wohl ravennatischen Werkstatt kommt, in der vielleicht auch die Kapitelle der Kirche gearbeitet wurden, ja man könnte selbst der Ansicht sein, daß ornamentale Teile des Theoderich-Mausoleums nicht allzu fern ständen. Doch wäre es irrig, eine solche Werkstatt als gotisch oder germanisch anzusehen, wie

man es zu Zeiten gern getan hat (zuletzt Fuchs, Kunst der Ostgotenzeit 27, der in Unkenntnis des oströmischen Materials selbst die Kreuze auf Scheiben oder eine Reduktionsform wie jene der Füße der Kantharoi, wie es häufiger in verschiedenen Regionen der Oikumene vorkommt, für ‚gotisch' erklärte.

EPISCOPIUM

In bezug auf das *Episcopium* (vgl. S. 243) bei der Theodorkirche hat man meist übersehen, daß sich innerhalb der Stadt ein zweites *Episcopium,* nach dem LP. bei S. Apollinare Nuovo befand und sodann Agnellus zwei weitere vor der Stadt, wobei es sich vielleicht nur um ein einziges handelte (vgl. S. 243), erwähnt. Wie man diese verschiedenen *episcopia* in und vor Ravenna deuten muß, ist wegen des Fehlens jeder weiteren Nachricht außerordentlich schwierig: entweder handelte es sich um mehrere *episcopia,* in denen der arianische Bischof abwechselnd zeitweise residierte, oder was wahrscheinlicher ist, gab es zu verschiedenen Zeiten gegründete arianische Bischofssitze um und in Ravenna. Man könnte annehmen, daß sich ein älterer arianischer Bischofssitz vor der Stadt befand, innerhalb einer germanischen Siedlung, d. h. der Wohnquartiere der Truppen, wie es mit guten Gründen Testi Rasponi vorgeschlagen hat (‚vicus Barbaricus'; W. Ensslin, Theoderich d. Gr.² 258 f. irrt, wenn er vermutet: „da von drei [!] Bischofswohnungen die Rede ist, darf man annehmen, daß die beiden oben erwähnten Orte [Classis, Caesarea] ihre eigenen arianischen Bischöfe hatten" – denn eben für Classis und Caesarea sind keine *episcopia* erwähnt). Es wäre nicht unbedenkbar, daß der arianische Bischof in der Zeit, als Ravenna kaiserliche Residenz war, vor der Stadt wohnte und erst Theoderich d. Gr. den arianischen Bischofssitz in die Stadt überführen ließ.

Während Testi Rasponi (TR. 217 Anm. 6) das *episcopium* hinter der Kirche, im Nordosten von ihr, nach Via P. Costa und Via Roma hin, lokalisierte, hat Mazzotti (FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 30 f.) es südlich der Kirche vermutet, da hier und nicht im Norden antike Reste beobachtet worden sind, u. a. bei Grabungen im Jahre 1863 Fragmente von Fußbodenmosaiken. Aber da aller Wahrscheinlichkeit nach das Viertel dicht mit Hausbauten u. a. m. durch viele Jahrhunderte besetzt war, liegt wohl das Fehlen von Spuren im Norden nur an der fehlenden Beobachtung, und im Süden können die einmal beobachteten Reste auch zu anderen Bauten gehört haben. Nach Agnellus (Agnell. LP. 86, HE. 334, TR. 217) hieß es zu seiner Zeit *domus Drogdonis,* mit der man später die z. T. bei den Bombenwürfen des Zweiten Weltkrieges zerstörte mittelalterliche, einstöckige Ziegelfassade zwischen Kirche und Baptisterium im Süden von beiden identifiziert hat, wahrscheinlich nicht mit Recht, da diese Fassade wesentlich später ist (vgl. Gerola, La così detta casa di Drogdone, Rass. d'Arte e Storia 1 [1919] 9 ff.; hier Abb. 171). Man kann vermuten, daß das von Agnellus erwähnte *balneum* bereits zum arianischen Episcopium gehört hat und wie üblich als Klerikerbad diente, analog jenem innerhalb des orthodoxen Bischofspalastes (vgl. S. 205 mit weiteren Beispielen).

Das in *superiora domus* eingerichtete *monasterium Sancti Apollinaris* könnte das Oratorium des Episcopiums gewesen sein, analog der Erzbischöflichen Kapelle, und wäre dann wahrscheinlich erst später dem Apollinaris geweiht worden; aber auch eine Einrichtung dieses Oratoriums nach der reconciliatio ist nicht ausgeschlossen (vgl. dazu weiter Testi Rasponi, TR. 217 bes. Anm. 8).

BAPTISTERIUM

DER BAU

Das ursprüngliche Niveau befindet sich auf – 2,31 m (nach den Untersuchungen von 1969), wo ein Fußboden aus Marmorplatten lag, von dem (nicht beschriebene) Abdrücke sich im Boden erhalten haben (Mazzotti, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 118).

In der Nordapsis fanden sich in situ (nicht näher beschriebene) Tesseren von Fußbodenmosaik; Mazzotti (FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 122) vermutet in ihnen Reste eines älteren Fußbodens, der etwas unter dem Marmorfußboden gelegen habe. Das Fehlen genauer Niveau- und Zustandsuntersuchungen läßt nur Vermutungen zu: man könnte ebenso für die einzelnen Apsiden einen Mosaik-, für das Oktogon einen Marmorfußboden im ursprünglichen Zustand annehmen.

Der Boden des Baptisteriums lag ca. – 0,50 m unter dem der dazugehörigen Kirche; (die Kirche lag also

m. Bombenschäden und die Isolierung von den umliegenden Bauten erlaubten 1946–54 alle Nischen des Kernbaus wiederherzustellen (Vgl. zum ganzen Mazzotti, FR. 24 [75] [1957] 47 ff.).

Bei der Ausgrabung 1969 wurden unter dem bereits erwähnten Bett des Marmorfußbodens z. T. noch geschlossene Gräber aufgefunden (Gerola, Studien zur Kunst des Ostens 114 hatte bereits jenes beim heutigen Eingang aufgedeckt); und zwar bei der südlichen Nische, darunter ein Marmor-Sarkophag ohne Reliefschmuck, sowie vor dem ursprünglichen Südwest-Eingang (Mazzotti, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 118 f. 121 f.). Zweifellos sind diese Begräbnisse nicht vor dem frühen Mittelalter angelegt worden. Wahrscheinlich wurde nach der Umwandlung in eine selbständige Kirche an der Nordost-Seite eine Türe eingebrochen (Mazzotti, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 120).

Spuren der Piscina glaubte bereits Gerola entdeckt zu haben (die Zeichnung Azzaronis, die die Reste festhielt, ist nicht mehr in der Soprintendenza vorhanden, aber von Mons. Mazzotti 1970 noch vermerkt), während 1969 die Mitte des Bodens aufgedeckt worden ist und ein ohne Mauer- oder Verkleidungsspuren leicht nach Osten hin verschobenes Loch ohne Boden ans Licht kam, das vielleicht die Stelle der Piscina bezeichnet (Mazzotti, FR 4. Ser. 1 [101] [1970] 121).

ZUR BAUTECHNIK

Das Mauerwerk besteht allein aus Ziegeln, und zwar scheint die Mehrzahl des Ziegelmaterials wiederverwendet zu sein: es sind die verschiedensten Farben und Formate vertreten. Ziegelhöhen von 0,05–0,08 m, in der Mehrzahl 0,06 m (die Längen waren, da kaum ganze Ziegel vorhanden sind, nicht festzustellen). Die Kuppel ist massiv aus radial gestellten Ziegeln aufgemauert. Das Achteck des Tamburs ist in das Rund der Kuppel durch kleine, abgeflachte Pendentifs übergeführt. Das Ziegeldach lag, ebenso wie bei der Vierung des Mausoleums der Galla Placidia, in einer Mörtelbettung unmittelbar auf dem Gewölbe, in der Bettung zur Erleichterung der Maße eine Menge von Tonamphoren, wiederum wie in dem vorgenannten Mausoleum, und zwar griechischer Herkunft (vgl. dazu Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 13 f. nach Tarlazzi, Memorie sacre 303 f. mit Beobachtungen anläßlich der restauri von 1838: „il piano delle tegole era sorretto da una immensa quantità di vasi di terracotta della forma di un fiasco di diverse grandezze, e questi riempivano tutto il vano della volta reale del catino o cupola disposti confusamente, ma in modo che servivan di letto al coperto, e urtanti l'uno coll'altro con tale resistenza ch'ebbero ed hanno forza die sostenere il culmine di questa chiesa, forse per dodici e più secoli. La rottura di alcuni aveva prodotto un avvallamento nel coperto, dal quale penetravano le acque piovane; raccolti in pezzi ed assestati, riuscirono di figura sferioidale con l'orifizio stretto ancor cosparso di materia simile allo stucco, ed alcune lettere greche di color nero, tradotte Vin di Sciro" (vgl. auch bei Verzone 92 Anm. 3).

ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE STELLUNG

Eine von Osten gesehene Rekonstruktion des Äußeren gibt De Angelis d'Ossat (Studi ravennati 42 Abb. 19). Ursprünglich gab es zwei Eingänge (vgl. Gerola, Studien zur Kunst des Ostens 119), entsprechend denen, die in den Kernbau führen, also in den westlichen Diagonalseiten, wobei Gerola am ersten an Eingänge mit ein bis zwei eingestellten Säulen dachte. Doch ist das wenig wahrscheinlich, da man das Vorhandensein von verschließbaren Türen und nicht von offenen Durchgängen annehmen muß, da zweifellos die die Apsis flankierenden Raumkompartimente für besondere Zwecke gedient haben, sei es nun als Catechumenium, Consignatorium oder Vestiarium. Es erhebt sich weiter die Frage, ob nicht die Eingänge doch eher in den westlichen Diagonalseiten lagen, um von außen her nicht die Möglichkeit des Einblickes in den Taufraum selbst zu geben, nämlich durch die direkt hinter den äußeren Türen liegenden inneren Durchgänge vom ‚Umgang' zum Kernbau. – Beschreibung und Grundriß auch bei Verzone (91 f. Abb. 40 sowie 165) sowie Einiges, aber nicht Entscheidendes zur Entwicklung. Gern wird der Grundriß als Vorgänger (!) jenes von S. Vitale angesehen, so zuletzt T. Bruno (FR. 3. Ser. 37 [68] [1963] 33).

WANDSCHMUCK

Während der Restaurationsarbeiten 1916–19 wurden zwischen den Fußböden des 2. und 3. Niveaus große Mengen von Mosaiktesseren (ca. 170 kg!), z. T. noch in Zusammenhang entdeckt, die zweifellos von den Wandmosaiken stammen. Außerdem fanden sich in derselben Schicht Reste von polychromem Stuck, darunter Reste von kleinen korinthischen Kapitellen (Gerola, Studien zur Kunst des Ostens 122, Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 50 m. Abb.). Man geht kaum fehl, diese Reste von Stuckpilastern der Fensterzone zuzuweisen, wo analog dem orthodoxen Baptisterium Aediculae zu rekonstruieren wären.

In eine spätere Zeit gehören wohl die 1916—19 und 1969 aufgedeckten Reste von Marmorinkrustation nachahmender Wandmalerei am Sockel der Süd- und der Ostnische (Mazzotti, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 120 f.), als Ersatz für die ursprüngliche Marmorinkrustation.

m. Bombenschäden und die Isolierung von den umliegenden Bauten erlaubten 1946–54 alle Nischen des Kernbaus wiederherzustellen (Vgl. zum ganzen Mazzotti, FR. 24 [75] [1957] 47 ff.).

Bei der Ausgrabung 1969 wurden unter dem bereits erwähnten Bett des Marmorfußbodens z. T. noch geschlossene Gräber aufgefunden (Gerola, Studien zur Kunst des Ostens 114 hatte bereits jenes beim heutigen Eingang aufgedeckt); und zwar bei der südlichen Nische, darunter ein Marmor-Sarkophag ohne Reliefschmuck, sowie vor dem ursprünglichen Südwest-Eingang (Mazzotti, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 118 f. 121 f.). Zweifellos sind diese Begräbnisse nicht vor dem frühen Mittelalter angelegt worden. Wahrscheinlich wurde nach der Umwandlung in eine selbständige Kirche an der Nordost-Seite eine Türe eingebrochen (Mazzotti, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 120).

Spuren der Piscina glaubte bereits Gerola entdeckt zu haben (die Zeichnung Azzaronis, die die Reste festhielt, ist nicht mehr in der Soprintendenza vorhanden, aber von Mons. Mazzotti 1970 noch vermerkt), während 1969 die Mitte des Bodens aufgedeckt worden ist und ein ohne Mauer- oder Verkleidungsspuren leicht nach Osten hin verschobenes Loch ohne Boden ans Licht kam, das vielleicht die Stelle der Piscina bezeichnet (Mazzotti, FR 4. Ser. 1 [101] [1970] 121).

ZUR BAUTECHNIK

Das Mauerwerk besteht allein aus Ziegeln, und zwar scheint die Mehrzahl des Ziegelmaterials wiederverwendet zu sein: es sind die verschiedensten Farben und Formate vertreten. Ziegelhöhen von 0,05–0,08 m, in der Mehrzahl 0,06 m (die Längen waren, da kaum ganze Ziegel vorhanden sind, nicht festzustellen). Die Kuppel ist massiv aus radial gestellten Ziegeln aufgemauert. Das Achteck des Tamburs ist in das Rund der Kuppel durch kleine, abgeflachte Pendentifs übergeführt. Das Ziegeldach lag, ebenso wie bei der Vierung des Mausoleums der Galla Placidia, in einer Mörtelbettung unmittelbar auf dem Gewölbe, in der Bettung zur Erleichterung der Maße eine Menge von Tonamphoren, wiederum wie in dem vorgenannten Mausoleum, und zwar griechischer Herkunft (vgl. dazu Ricci, Boll. d'Arte 8 [1914] 13 f. nach Tarlazzi, Memorie sacre 303 f. mit Beobachtungen anläßlich der restauri von 1838: „il piano delle tegole era sorretto da una immensa quantità di vasi di terracotta della forma di un fiasco di diverse grandezze, e questi riempivano tutto il vano della volta reale del catino o cupola disposti confusamente, ma in modo che servivan di letto al coperto, e urtanti l'uno coll'altro con tale resistenza ch'ebbero ed hanno forza die sostenere il culmine di questa chiesa, forse per dodici e più secoli. La rottura di alcuni aveva prodotto un avvallamento nel coperto, dal quale penetravano le acque piovane; raccolti in pezzi ed assestati, riuscirono di figura sferioidale con l'orifizio stretto ancor cosparso di materia simile allo stucco, ed alcune lettere greche di color nero, tradotte Vin di Sciro" (vgl. auch bei Verzone 92 Anm. 3).

ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE STELLUNG

Eine von Osten gesehene Rekonstruktion des Äußeren gibt De Angelis d'Ossat (Studi ravennati 42 Abb. 19). Ursprünglich gab es zwei Eingänge (vgl. Gerola, Studien zur Kunst des Ostens 119), entsprechend denen, die in den Kernbau führen, also in den westlichen Diagonalseiten, wobei Gerola am ersten an Eingänge mit ein bis zwei eingestellten Säulen dachte. Doch ist das wenig wahrscheinlich, da man das Vorhandensein von verschließbaren Türen und nicht von offenen Durchgängen annehmen muß, da zweifellos die die Apsis flankierenden Raumkompartimente für besondere Zwecke gedient haben, sei es nun als Catechumenium, Consignatorium oder Vestiarium. Es erhebt sich weiter die Frage, ob nicht die Eingänge doch eher in den westlichen Diagonalseiten lagen, um von außen her nicht die Möglichkeit des Einblickes in den Taufraum selbst zu geben, nämlich durch die direkt hinter den äußeren Türen liegenden inneren Durchgänge vom ‚Umgang' zum Kernbau. – Beschreibung und Grundriß auch bei Verzone (91 f. Abb. 40 sowie 165) sowie Einiges, aber nicht Entscheidendes zur Entwicklung. Gern wird der Grundriß als Vorgänger (!) jenes von S. Vitale angesehen, so zuletzt T. Bruno (FR. 3. Ser. 37 [68] [1963] 33).

WANDSCHMUCK

Während der Restaurationsarbeiten 1916–19 wurden zwischen den Fußböden des 2. und 3. Niveaus große Mengen von Mosaiktesseren (ca. 170 kg!), z. T. noch in Zusammenhang entdeckt, die zweifellos von den Wandmosaiken stammen. Außerdem fanden sich in derselben Schicht Reste von polychromem Stuck, darunter Reste von kleinen korinthischen Kapitellen (Gerola, Studien zur Kunst des Ostens 122, Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 50 m. Abb.). Man geht kaum fehl, diese Reste von Stuckpilastern der Fensterzone zuzuweisen, wo analog dem orthodoxen Baptisterium Aediculae zu rekonstruieren wären.

In eine spätere Zeit gehören wohl die 1916—19 und 1969 aufgedeckten Reste von Marmorinkrustation nachahmender Wandmalerei am Sockel der Süd- und der Ostnische (Mazzotti, FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 120 f.), als Ersatz für die ursprüngliche Marmorinkrustation.

MOSAIKEN

Taufbild (bereits bei Ciampini, Vetera Monimenta 2 Taf. 23. – Garrucci, Storia 4 Taf. 241). Allgemein zur Ikonographie noch immer Strzygowski (Iconographie der Taufe Christi 11 f.). – Zur jugendlichen Darstellung Jesu vgl. S. 160 f.; erst im frühen Mittelalter wird Jesus als Mann gegeben, vor allem mit Bart, vgl. die Beispiele (am besten bei Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi), wo der Heiland gänzlich unantik schließlich auch geschlechtslos erscheint, während im Baptisterium der Arianer in der vollkommenen, nackten Gestalt die traditionelle antike Auffassung des nackten und zugleich schönen, natürlichen Körpers noch ungebrochen weiterlebt. – Zur Taube und dem ihrem Schnabel entquellenden blauen Strahl vgl. Exkurs S. 255 ff. – Zur Gestalt des Jordan: zu den Krebsscheren auf dem Kopfe des Flußgottes, die bei Meerwesen, vor allem bei den Okeanosmasken, allgemein sind vgl. bereits Kurth (Wandmosaiken² 196 f. sowie Ricci, FR. 33 [1929] 1 ff. Taf. 1–3 mit wichtigen Beispielen). Die testimonium-acclamatio-Geste (Nordström 35 Anm. 3), also nicht Abwehr (vgl. Jacoby, Bericht über die Taufe Jesu 40 ff. 68 f.) oder Schreck (Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi 11). Mit dieser Geste unterscheidet sich der Jordan im arianischen Baptisterium bezeichnend von jenem im Baptisterium der Kathedrale. Nach Garrucci (Storia 4,51) drückt das Antlitz des Jordan scheues Staunen aus, analog Leont. ap. Nicephor. Antirr. c. Epiphanid. 27: ἰδόντα αὐτὸν γρίξαι τὸν Ἰορδάνην = „von frommer Scheu beim Nahen der Gottheit erfaßt", welche Deutung in der Tat für die großen Augen des Jordan zutreffen dürfte. Zu dem verweilenden nicht fliehenden Jordan zuletzt G. Ristow (Personifikation des Jordan 123 f.), der wohl das Akklamieren aber nicht das Testimonium erkennt (vgl. weiter dazu S. 36). – Zur Gestalt des Johannes: die eigentümliche Beinstellung, die häufig als Folge künstlerischer Unzulänglichkeit angesehen wurde (z. B. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi. Kurth 195. Berchem-Clouzot 171. Galassi, Roma o Bisanzio 194 u. a.), hat dagegen Nordström (34 f. m. Anm. 2 auf S. 35 [Beispiele]) als eine höfische Attitüde ehrfurchtsvoller Haltung erkannt und weist besonders auf den die Drei Männer bewirtenden Abraham in den Presbyteriums-Mosaiken von S. Vitale (Taf. 326) und die Miniatur des Pariser Psalter mit der Salbung Davids durch Samuel hin (vgl. Buchthal, Paris Psalter Abb. 3 sowie 26. 27. 75). Zur impositio manus (de Bruyne, RivAC. 20 [1943] 212 ff.). Zur Kleidung (vgl. S. 37 f.).

Der Thron mit Kreuz ist ein typisches Beispiel des ‚Hohen Throns' (vgl. die Charakteristik bei E. Stommel, JbAC. 1 [1958] bes. 60 ff.). Bedeutung gleich Christus: Grabar (L'empereur 199), Nordström (48 ff.), wo das um die horizontalen Arme geschlungene purpurne Tuch als der Mantel, das Pallium Jesu, erwiesen wird (also weder Leichentuch noch Sudarium, vgl. u. a. Wulff, Handbuch 1,343): als Vergleich bietet sich am besten das Pallium Jesu, wie es immer wieder in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo vorkommt (Nordström 49). Wichtig ist der Platz des Thrones über der Stelle, wo wahrscheinlich der Thron des Bischofs stand: die Täuflinge sahen den Thron Christi, den Blick nach Osten aufwärts richtend (vgl. Nordström a. O.). Im arianischen Baptisterium war also wie in einem orthodoxen die Ostrichtung maßgebend, nicht die Südrichtung, wie es, wahrscheinlich irrtümlich E. Dyggve (zuletzt Salonitan Christianity 54 m. Abb. III 1. 2. 9), für das zweite, von ihm als arianisch angesehene Baptisterium von Salona annahm. – Das Kreuz mit Pallium dürfte möglicherweise nicht zuerst als einfaches Siegeszeichen Christi, d. h. in einem allgemeineren Sinne, zu deuten sein, auch für den Fall, daß Tropaia für seine Form als Vorbild dienten (vgl. J. Baradez et M. Leglay, Cah. archéol. 9 [1957] 78 f.; vgl. weiter E. Dinkler, Mullus 71 ff., der nachweist, daß das Gemmenkreuz mit tropfenförmigen Enden den Charakter eines Siegeszeichens besitzt und hinter ihm der Siegesgedanke, des Triumphes des Gekreuzigten und Auferstandenen steht), sondern eher wäre es als ein ‚leeres Kreuz' anzusehen, allein mit Christi Mantel versehen, als Zeichen für den Auferstandenen: es wäre damit hier auf eine der Verheißungen der Taufe hingewiesen, die also der Täufling verbildlicht vor Augen gehabt hätte, in deutlicher Anspielung auf Röm. 6,47: „So wir aber damit ihm gepflanzt werden zu gleichem Tode, so werden wir auch seiner Auferstehung gleich sein . . ." Darstellungen dieses Motives des Kreuzes mit dem königspurpurnen Mantel sind außerordentlich selten erhalten geblieben: das einzige weitere frühchristliche Beispiel findet sich eingeritzt auf einem Reliquienkasten aus Aioun-Berich in Algerien (vgl. Baradez-Leglay, Cah. archéol. 9 [1957] 74 ff. m. Abb. 1.2), wahrscheinlich 5.–6. Jh., also annähernd gleichzeitig mit dem ravennatischen Beispiel. Daß es weiter verbreitet gewesen sein muß, erweisen späte ägyptische Beispiele: Fresko in der Apsis von Dêr el Abiad bei Sohag (vgl. U. Monneret de Villard, Les couvents près de Sohag 2, 133 f. Abb. 209; wohl 13. Jh.) sowie in der Kirche von Dêr Abu Fannah bei Abu Hor (Mellawi) in Mittelägypten, unveröffentlicht, aber wahrscheinlich noch später als das Beispiel in Sohag. Die Vermutung Nordströms (54 Anm. 1), daß ein Thron mit Kreuz, der Christus bedeutet, dem arianischen Dogma von der rein menschlichen Natur Christi widerspreche, ist ein Irrtum (vgl. S. 147).

Die Taube des zentralen Medaillons ist, da sie unmittelbar über dem Thron erscheint, von einigen Forschern dem Sinne nach auch als dem Thron zugehörig angesehen worden: demnach bedeute der Thron Gottvater, das Kreuz Christus, die Taube auch in diesem Zusammenhang den Heiligen Geist; somit sei also insgesamt die Dreieinigkeit gemeint (vgl. Wulff, Handbuch 1, 343. Van der Meer, Maiestas Domini 236). Mit Recht lehnt Nordström (50) diese Erklärung ab, da der Thron, flankiert von Petrus und Paulus, niemals auf Gottvater, sondern nur auf Christus bezogen werden kann. Aber es geht überhaupt nicht an, in diesen Mosaiken die Taube mit dem Thron in einen Sinnzusammenhang zu bringen: sie gehört hier eindeutig und allein zur Taufe Christi, sie richtet sich nicht auf den Thron, sondern auf Christus, über den sich der Heilige Geist ergießt, und vor allem ist sie von der Zone des Throns und der Apostel durch den breiten Rahmen des Blattkranzes abgesetzt. Daher ist die Bedeutung der Taube in diesem Mosaik rein baptismal, ohne jede Beziehung zum Thron (vgl. bereits Deichmann, BZ. 48 [1953] 412; so müssen die Betrachtungen Nordströms 50 ff. über die Wurzeln in der heidnischen Ikonographie der Thron-Darstellung mit Symboltieren hier als fehl am Platze angesehen werden).

ZUM STIL UND DER DATIERUNG

Erhaltungszustand und Ergänzungen (vgl. Ricci, Tavole storiche 3,13 ff., verbessert in Le Arti 1 [1939] 535 ff. sowie Gerola, Studien zur Kunst des Ostens 112 ff., der bereits die beiden Hauptperioden der Mosaiken schied; Perioden und Arbeitsphasen nach den neuen Untersuchungen von G. Salietti, bei Bovini, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 21 ff. Letzte Restaurierung 1955–1956 Bovini, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 5 ff. und Ergänzungen schließlich 1958). Über die verschiedenen Hypothesen referiert ausführlich Bovini (FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 8 ff.), die in ihrer Mehrzahl als überholt gelten müssen. Schon Rossi hat zwei Perioden festgestellt, indem er die zwölf Apostel Arbeiten des Erzbischofs Agnellus zuwies (Rossi, Hist. Rav. p. 170), ohne eine Begründung, zweifellos in Analogieschluß zu S. Apollinare Nuovo (vgl. dazu Mazzotti, FR. 3. Ser. 24 [75] [1957] 61 Anm. 82). Galassi (FR. 16 [1914] 683 f.; Roma o Bisanzio 195 f. 193 f.) hat dagegen das mittlere Medaillon dem 8. Jh. zugewiesen; in derselben Periode seien Petrus und Paulus sowie der ihm folgende Apostel umgearbeitet worden; die restlichen Apostel wies Galassi der Theoderichzeit zu: diese, die wirkliche Abfolge umkehrende Hypothese ist ein bezeichnendes Beispiel, wie vorsichtig mit sogenannten stilkritischen Argumenten für die Datierung der ravennatischen Mosaiken umgegangen werden muß. Den richtigen Weg wies sodann G. Gerola (Studien zur Kunst des Ostens 124 ff.). Auf Grund detaillierter technischer Studien wurden bereits die beiden Perioden exakt festgestellt: die erste der Theoderichzeit, die zweite ist, ohne daß man präziser sein könnte, nicht über die justinianische Zeit hinaus zu datieren (zu ähnlichen Ergebnissen kommt R. Bartoccini bei Ricci, Tavole storiche 3, 18 ff.). Über die stilistische Richtung gehen die Ansichten auch bei einer Datierung der Mosaiken in die Theoderichzeit wesentlich auseinander: eine Ähnlichkeit mit den Mosaiken der Theoderichzeit in S. Apollinare Nuovo (z. B. Toesca, Storia 1, 193) ist nicht wirklich überzeugend, noch weniger eine angebliche Verwandtschaft der Apostel der 2. Periode mit dem Christus der Vorhalle der Erzbischöflichen Kapelle (vgl. L. Ottolenghi, FR. 3. Ser. 22 [73] [1957] 30). Ebenso erscheinen Urteile, daß diese Mosaiken byzantinisch seien (vgl. Muratoff, La pittura bizantina 74 ff.) oder ‚Elemente des orientalischen Manierismus enthalten' (vgl. R. Van Marle, La peinture romaine au moyen âge, son développement du 6ème jusqu'a 'la fin du 13ème s. [1921] 31 f.) gerade an einer richtigen Lösung vorbeizugehen.

EXKURS

ZUR DARSTELLUNG DER GEISTESTAUBE

Im Taufbild des Baptisteriums stößt die Geistestaube senkrecht auf Jesus herab und aus ihrem Schnabel ergießt sich ein bläulicher, von weißen Linien fächerförmig durchzogener Strahl; Jesu Nimbus erscheint dahinter.

Ein solcher Strahl findet sich auf einer ganzen Reihe, aber keineswegs allen meist älteren Tauf-Darstellungen:

A. Malereien. 1. Freskogemälde. Rom, Coemeterium Marcellini et Petri. Wohl spätkonstantinisch (Wilpert, Mosaiken und Malereien 1 Abb. 60). Aus dem Schnabel der Taube ergießen sich viele dunkle Strahlen auf die Gestalt Jesu (vgl. dazu J. P. Kirsch, RivAC. 9 [1932] 29 ff. Abb. 8, sowie L. de Bruyne, RivAC. 20 [1943] 220 f. Abb. 29: Lichtstrahlen, dagegen Sr. Adelgundis Jaegerschmid, Teol. Föreningens i Uppsala Förhandl. 1951–60 [1961] 156: starke Wasserströme). 2. Freskogemälde. Rom, Coemeterium

Pontiani. Wohl 6. Jh. (Wilpert, Le Pitture delle Catacombe Tav. 259,2). Vom Schnabel der kleinen Taube am oberen Bildrand fließen drei bis vier dünne Strahlen auf die Mitte von Jesu Haupt nieder (vgl. dazu Kirsch, RivAC. 9 [1932] 31: Lichtstrahlen).

B. Sarkophage. Sarkophag des Junius Bassus Zwickelmotiv rechts von der mittleren Arkade des unteren Registers: Johannes als Lamm vollführt die impositio am Christuslamm, über das die Taube einen Strahl ausgießt. Um 361. (Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi 8 Taf. 1, 12. Gerke, Der Sarkophag des Junius Bassus Abb. 45).

C. Denkmäler der Kleinkunst. 1. Seitenteil eines Diptychons. Berlin, Ehem. Staatl. Museen, Anfang 5. Jh. (Volbach, Elfenbeinarbeiten 59 Nr. 112 Taf. 34 m. Lit.). Die schräg auf Jesus herabkommende Taube sendet einen breiten Strahl herab (Strzygowski, Kleinasien 199 Abb. 142). 2. Elfenbeintafel. London. British Museum (Ehem. Sammlung Maskell). Anfang 5. Jh. (Volbach, Elfenbeinarbeiten 60 Nr. 115 Taf. 34 m. Lit.). Die Taube sendet aus ihrem Schnabel auf Jesu Haupt Strahlen. 3. Fünfteiliges Diptychon, als Buchdeckel. Mailand, Tesoro della Cattedrale, 2. Hälfte des 5. Jh. (Volbach, Elfenbeinarbeiten 61 f. Nr. 119 Taf. 37; bessere Abbildung bei Volbach-Hirmer Abb. 100). Die Taube erscheint im Rahmen des Bildfeldes und sendet aus ihrem Schnabel einen dünnen Strahl auf das Haupt Jesu (vgl. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi 13: ‚Strahlen' ohne weitere Erklärung).

D. Anhang. 1. Elfenbeintafel. Oxford, Bodleian Library. Karolingische Kopie eines frühchristlichen Diptychons (Volbach, Elfenbeinarbeiten 95 f. Nr. 221 Taf. 61). Die Darstellung ist außerordentlich ähnlich jener von B 2 (vgl. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi 13 Taf. II,1). 2. Elfenbeindeckel eines Evangeliars aus Bamberg. München, Staatsbibliothek, 9.—10. Jh. (A. Goldschmidt, Elfenbein-Skulpturen [1914] 1, 64 Nr. 129 Taf. 55. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi 43 Taf. X, 2). Drei Strahlen gehen vom Schnabel der Taube auf Christi Scheitel (Goldschmidt: Strahlen).

Die bereits erwähnten Deutungen dieses Strahles der Taube sind recht verschieden, nämlich als Wasser oder als Licht. Die erstere Deutung geht auf De Rossi zurück (vgl. BAC. 3. Ser. 1 [1876] 11; aufgenommen von J. P. Richter, Mosaiken von Ravenna [1878] 40; zuletzt von Bovini, Chiese di Ravenna [1957] 78): danach handelt es sich um die Wiedergabe des Infusionsritus, d. h. die Übertragung eines Ritus der altchristlichen Taufliturgie auf Jesus selbst, und der mit Wasser Taufende wäre demnach nicht Johannes, sondern der Heilige Geist. De Rossi geht von der Darstellung der Taufe eines Mädchens aus, auf dem Fragment einer Glasschale in der Biblioteca Vaticana (vgl. De Rossi, BAC. 3. Ser. 1 [1876] Taf. 1 oben, sowie F. Sühling, Die Taube 140 Taf. 3, 3), wo aus einem zweifellos als aufgehängt vorzustellenden Gefäß Wasser auf den Täufling herabströmt; als weiteres Beispiel dient ein Epitaph in Aquileia (De Rossi, Bac. 3. ser. 1 [1876] Taf. 1 unten, Sühling, Die Taube 139 [genaue Beschreibung] Taf. 3, 1), ebenfalls mit der Darstellung einer Taufe, bei der auf einen in einem Becken stehenden, nackten Täufling Wasser fließt, und zwar, wie es scheint, aus einer gestirnten, von einer Mondsichel (!) umgebenen Himmelsscheibe, in der im Profil gesehen eine Taube fliegt. Bei diesen Beispielen handelt es sich nach De Rossi (BAC. 3. Ser. 1 [1876] 11 f.) um die Wiedergabe des für einige frühchristliche Baptisterien überlieferten Brauches, von oben her Wasser auf den Täufling strömen zu lassen, wie es etwa im Baptisterium des Eustorgius nach Ennodius der Fall war (carm. 2, 149 CSEL. 6, 607 Hartel; Sirmondi 1,1145), wo das Wasser von einer Pergola in das Taufbecken floß. In einem anderen von Ennodius erwähnten Baptisterium (carm. 2, 19 CSEL. 6, 565 Hartel) strömte das Wasser aus dem Rachen eines Löwen (vgl. zum ganzen vor allem Th. Klauser, Pisciculi 163 m. Lit.; weiterhin E. Stommel, Epiklese der römischen Taufwasserweihe 59). Zweifellos hat die Deutung der Darstellungen auf dem Schalenfragment und dem Epitaph als Infusionsritus große Wahrscheinlichkeit für sich, aber eine ganz andere Frage ist es, auf diese Weise den von der Taube ausgehenden Strahl bei der Taufe Christi zu erklären. Wichtig ist vor allem, daß bei den beiden von De Rossi angeführten Taufbildern wohl die Taube erscheint, die ja bei jeder Taufe über dem Taufbecken erscheinen soll, aber in beiden Fällen ist es nicht sie, welche die ‚Infusion' spendet, sondern sie fliegt, auf dem Schalenfragment sogar mit dem Ölzweig im Schnabel, über dem Täufling und hat mit der ‚Infusion' nichts zu tun. Eine weitere Taufdarstellung auf einem leider verschollenen silbernen Löffel aus S. Canziano bei Aquileia (vgl. Garrucci, Storia 6,91 Taf. 462,8, danach Sühling, Die Taube Taf. 3,2 Nachzeichnung sowie Leclerq, DACL. I,2,2681 f. Abb. 877,2 Nachzeichnung; doch erscheint uns auch hier die Hypothese von L. de Bruyne zweifelhaft (RivAC. 20 [1943] 223): „. . . n'est pas, comme le pensaient De Rossi et Garrucci, de l'eau on ne peut citer à l'appui de pareille interprétation aucun exemple certain mais le rayon de lumière partant du bec de la colombe . . .") zeigt wohl einen Strahl aus dem Schnabel, der schräg von oben auf den Täufling herabfliegenden Taube, der aber in einer Art von Schale von dem links herantretenden Taufenden aufgefangen wird: der nackte Täufling steht in einem Becken, ohne daß ihn von oben der Strahl erreicht. Hier ist die Frage entscheidend, was von dieser ausnehmenden Darstellung möglicherweise

auf eine irrige Interpretation des Zeichners zurückgeht, was man vor allem für das Auffangen in der Schale vermuten möchte; und so muß dieses Denkmal als ein unsicheres Beispiel ausscheiden.

Wenn man nun annehmen will, daß es analog zu dem Taufwasser speienden Löwenkopf bei Ennodius und dem aufgehängten Gefäß auf dem Schalenfragment auch Gefäße in Form von einer Taube gegeben hätte und daß ein solches Gefäß in den Taufbildern Christi wiedergegeben sei, so sprechen nicht nur das Schalenfragment und das Epitaph dagegen, sondern im besonderen auch die Tatsache, daß nirgends Tauben als Wasserspeier in Baptisterien erwähnt werden, was dagegen bei einer Reihe anderer Tiere der Fall ist, so z. B. die Hirsche und das Lamm als Wasserspeier im Lateransbaptisterium (Lit. bei Klauser, Pisciculi 162). Es fehlt weiterhin jedwede, auch apokryphe, Notiz darüber, daß die Geistestaube das Taufwasser gespendet habe. Es stehen also schwerwiegende Argumente gegen die Hypothese, daß der Strahl aus dem Schnabel der Taube in den angeführten Taufbildern eine Wiedergabe von Taufwasser sei und letztlich einen auf Jesus übertragenen, frühchristlichen Infusionsritus darstelle.

Die Hypothese nun, der Strahl aus dem Schnabel der Taube sei Licht, wurde vor allem von F. Sühling (Die Taube 196 f.) verfochten und von J. P. Kirsch (RivAC. 9 [1932] 29 ff.) und L. de Bruyne (RivAC. 20 [1943] 220 f.) weiter begründet: „Die einfachste und natürliche Erklärung wird sein, daß es sich bei Herabkunft des Gottesgeistes in Taubengestalt um eine Himmelserscheinung handelt, mit der schon nach antiker Auffassung eine Lichterscheinung verbunden ist" (Sühling, Die Taube). Kirsch führte zur Stütze dieser Hypothese an, daß die Strahlen von dunkler Farbe und nicht grün seien, daher nicht Wasser wiedergeben könnten, was nicht zutrifft, da Wasser auch dunkelblau wiedergegeben worden ist. Eine dunkel- bis grünblaue Farbe ist aber am wenigsten mit der Wiedergabe von Lichtstrahlen vereinbar: hierfür wurde lichtes Gelb oder Gold verwendet (vgl. die gelbe Licht- oder Feuersäule in der Taufdarstellung des Rabula-Codex; Lit. dazu S. 34). Andererseits verlautet nichts im Neuen Testament und der patristischen Frage darüber, daß die Geistestaube auf Jesu Lichtstrahlen sandte, auch nicht in den reich ausgeschmückten apokryphen Berichten über wunderbare Licht- oder Feuererscheinungen anläßlich der Taufe Jesu (vgl. S. 33). Daher ist die Deutung der Strahlen aus dem Schnabel der Taube als Lichtstrahlen aufzugeben.

Gerade die Farbe der Strahlen aus dem Schnabel der Taube nun ist es, die eine andere Deutung erlaubt: Blau aller Schattierungen ist die Farbe der Atmosphäre, der Luft, und im Arianerbaptisterium, wo den Strahl fächerartig weiße Linien durchziehen, möchte man an das gleich einer Wolke (so R. Rahn, Ein Besuch in Ravenna. Zahns Jahrbücher f. Kunstwiss. 1 [1868] 275: fächerförmige Wolke) sichtbare Fließen eines Luftstrahls denken, also gleichsam an einen ‚Hauch', den die Taube auf Jesus herabsendet. In der Tat hat bereits Strzygowski (Iconographie der Taufe Christi 11 f.) den Strahl auf diese Weise gedeutet, ohne daß diese Erklärung aufgenommen oder abgelehnt worden wäre, und zwar ausgehend von der Schilderung der Taufe Jesu durch Juvencus (Evang. hist. lib. I 393–9 = PL. 19, 110 f.; sicher vor der Mitte des 4. Jh. entstanden):

. . . descendit ab alto
Spiritus, aeram simulans ex nube columbam,
Et sancto flatu corpus perfudit Jesu.
Tum vox missa Dei longum per inane cucurrit,
Ablutumque undis Christum, flatuque perunctum
Alloquitur: Te, nate, hodie per gaudia testor
Ex me progenitum; placet haec mihi gloria prolis.

Dieser *flatus*, der Hauch der Taube, kann nur eines sein: die gleichsam reale Übertragung des Heiligen Geistes auf Jesus in der Taufe, der zweiten Geburt. Es ist die seit der Erschaffung des Menschen immer wiederkehrende Übertragung des Gottesgeistes, so wie schon Gott Adam seinen Odem einblies (vgl. die Nachweise dieses Vorgangs bei G. Kittel, Theol. Wörterb. z. N. T. VI 330 ff. s. v. Für mancherlei Hinweise bin ich hier E. Dinkler zu Dank verpflichtet). Schon Cyprian setzte den *spiritus sanctus* der Taufe gleich mit dem Geist, den Adam von Gott empfing (epist. 74,7 = PL. 3, 1178 = CSEL. 3, 804): „*Porro autem non per manus impositionem quis nascitur quando accipit Spiritum sanctum, sed in Ecclesiae baptismo, ut Spiritum sanctum jam natus accipiat, sicut in primo homine Adam factum est. Ante enim Deus eum plasmavit, et tunc insufflavit in faciem ejus flatum vitae.*" Sodann war es der Auferstandene selbst, der nach dem Bericht des Johannes-Evangeliums (20,21 f.) bei seinem ersten Erscheinen nach der Auferstehung vor den Jüngern diesen ihre Sendung auftrug und ihnen zugleich den Heiligen Geist durch Insufflation übertrug: „Friede sei mit euch; so wie mich der Vater abgesandt hat, so sende ich euch, und da er das gesagt, bließ er sie an und sagte zu ihnen: empfanget den Heiligen Geist." Diese Stelle setzt schweigend voraus, daß die Absendung durch den Vater ebenfalls vom Anblasen begleitet war, wofür am ehesten eben die Erscheinung des Heiligen Geistes in der Taube in Frage kommt.

Einige Quellen lassen vermuten, daß man den Hauch des Geistes als die himmlische Analogie zum Taufwasser ansah; die entsprechende Stelle des Hebräer-Evangeliums dürfte dahin zu deuten sein (vgl.

dazu vor allem Stommel, Epiklese der römischen Taufwasserweihe 54, E. Preuschen, Antilegomena 4): nicht unwichtig erscheint es, daß diese Stelle von Hieronymus verwendet wurde (vgl. comm. in Isaiam 4, 11 = PL. 24, 148): *Factum est autem, cum ascendisset Dominus de aqua, descendit fons omnis Spiritus sancti, et requievit super eum.* Die Taube wird also zum *fons spiritus sancti.* Schlichter ausgedrückt erscheint dieser Gedanke in einer stadtrömischen Grabinschrift (De Rossi, ICUR. II,1,23): *Fons aquae suscipit fontem spiritus.* Dem *Fons* des Wassers entspricht der *Fons* des Geistes, deren Charakter als *Fons* sich gerade im Aussenden des Geistes, also im Hauchen ausdrücken muß (vgl. die verschiedene Deutung bei Stommel, Epiklese der römischen Taufwasserweihe 59) wonach symbolisch in diesen Stellen die göttliche Mitwirkung bei der Taufe ausgedrückt werden soll: „Während das Wasser den Körper umspült, fließen seine geistigen Fluten über die Seele."

Es fragt sich nun noch, inwieweit sich in der Taufliturgie selbst Riten erhalten haben, die auf eine Ausgießung des Heiligen Geistes gleichsam zurückgeführt werden könnten, d. h. in denen das Hauchen, analog zum Hauch der Geistestaube, eine besondere Rolle hat. In der Tat scheinen zwei Riten in diesem Zusammenhang bedeutsam: zuerst die Hauchung des Taufwassers durch den Priester in der Epiklese, nachdem das dritte Mal *Descendat* gesungen ist, worin Stommel mit Recht die Wiedergabe der Übertragung des Heiligen Geistes vermutet hat (Stommel, Epiklese der römischenTaufwasserweihe 65 ff.; 90 ff. [sein Lösungsversuch]); ebenso könnte die Insufflation des Täuflings (vgl. Eisenhofer, Handbuch d. katholischen Liturgie 2 [1933] 268. 279) auf eine symbolische Übertragung des Geisteshauches und einen entsprechenden frühchristlichen Brauch zurückgehen, bei dem nämlich der Taufende den Hauch der Taube, nach dem Vorbilde der Taufe Jesu, nachahmte.

Die nicht allzu zahlreichen frühchristlichen Denkmäler, die eine Insufflation durch die Geistestaube darstellen, gehören dem westlichen Kunstkreis an und dürften alle in Italien entstanden sein; sicher lokalisiert sind allein die Fresken in Rom und das Mosaik in Ravenna. Die beiden frühchristlichen Elfenbeine werden von der Mehrzahl der Forscher Oberitalien zugewiesen, und eine oberitalienische Entstehung könnte man auch für den Löffel von Aquileia annehmen. Doch hat R. Delbrück die gut begründete Vermutung ausgesprochen, daß das Mailänder Diptychon in Rom gearbeitet sei (Bonner Jb. 151 [1951] 96 ff.; 152 [1952] 165 ff. [Behandlung der ganzen Gruppe]). Da sich sowohl für Rom wie Oberitalien die Insufflation durch die Taube durch die Fresken und Mosaiken als ikonographisches Thema erweist, ist eine Entscheidung von dieser Seite her nicht erleichtert. Man könnte allerdings vermuten, daß die Darstellung der Insufflation nach Ravenna von Rom her übertragen sei. Doch wäre bei einem ausschließlich stadtrömischen Vorkommen es auffallend, daß die Insufflation durch die Taube auf den Sarkophagen höchst selten dargestellt worden zu sein scheint: falls man nicht annehmen will, daß der gehauchte Strahl auf den einst reich bemalten Sarkophagen nur in Farbe ausgeführt war, und daß der geöffnete Schnabel der Taube, in dem die Zunge sichtbar wird, wie es z. B. auf einem Arleser Sarkophag der Fall ist (Wilpert, Sarcofagi Taf. 11,2 [völlig restauriert], besser bei F. Benoit, Sarcophages paléochrétiens Taf. 24,3), als plastisch ausgeführtes Element einer solchen Insufflation durch die Taube des Heiligen Geistes erklärt werden muß.

VERZEICHNIS UND NACHWEISE DER ABBILDUNGEN

Inst. Neg. = Negativ des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom
Archivio Soprintendenza = Archivio della Soprintendenza ai Monumenti, Ravenna

Kathedrale

1. Krypta, Grundriß. Zeichnung G. Gamberini (Archivio Soprintendenza) (FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 13 Abb. 4)
2. Fußbodenmosaik. Nach Amadesi-Bounamici, Metropolitana di Ravenna Tav. C (FR. 3. Ser. 40 [91] [1956] 55 Abb. 25)
3. Fußbodenmosaik. Nach Amadesi-Buonamici a. O. Tav. B (FR. a. O. 56 Abb. 26)

4. 5. Krypta. Ionisches Kämpferkapitell. Vorderm. Seitenansicht. Zeichnung G. Gamberini (Archivio Soprintendenza) (FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 19 ff. Abb. 6. 7)

6. Krypta. Ionisches Kämpferkapitell. Zeichnung G. Gamberini (Archivio Soprintendenza) (FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 17 Abb. 5)
7. Krypta. Kämpferstein. Zeichnung G. Gamberini (Archivio Soprintendenza) (FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 22 Abb. 8)
8. Krypta. Korinthisches Kapitell. Zeichnung G. Gamberini (Archivio Soprintendenza) (FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 24 Abb. 9)
9. Längsschnitt. Anonyme Zeichnung. Biblioteca Classense segn. 84. 12. E 6, 18. Jh. (nach FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 41 Abb. 15)
10. Längsschnitt und Grundriß. Amadesi-Buonamici, Metropolitana di Ravenna Tav. A (FR. 3. Ser. 4 [55] [1951] 39 Abb. 14)
11. Querschnitt. Amadesi-Buonamici, Metropolitana di Ravenna Tav. A (nach FR. 3. Ser. 40 [91] [1965] 40 Abb. 13)
12. Apsisgewölbe. Nach Amadesi-Buonamici, Metropolitana di Ravenna (nach FR. 3. Ser. 40 [91] [1956] 40 Abb. 14)

Baptisterium der Kathedrale

13. Ansicht von Westen. Photographie um 1870, wohl von L. Ricci
14. Ansicht von Osten. Photographie um 1900
15. Grundriß und Inschriften der Nischenbogen des Innern. Nach Ciampini, Vetera Monimenta Taf. 69
16. Ecke des Tamburs mit Rest der Stuckleiste. Nach Kostof Abb. 34
17. Fragment der Stuckleiste des Tamburs. Archivio arcivescovile. Nach Corsi (1961) 267 Abb. 6 (Phot. Mariani)
18. Schnitt durch die Kuppel und den Tambur mit Perioden. Nach Gerola gezeichnet von J. Rasch
19. System der Kuppelwölbung. Nach De Angelis d'Ossat, Studi ravennati 151
20. Kuppelwölbung. (Archivio Soprintendenza)
21. Kuppelscheitel mit Lavasteinwölbung. (Archivio Soprintendenza)
22. Inneres. Aufnahme um 1870 (L. Ricci)
23. Stucklünette. Aufnahme um 1870 (L. Ricci)

24. 26. 27. Erhaltungszustand der Stucks. Aufnahmen um 1870 (L. Ricci)

25. Erhaltungszustand der Stucks. Nach Lithographie bei Rahn, Ravenna Taf. bei S. 8

28–31 Opus sectile der unteren Wand vor der Restaurierung. Aufnahmen um 1870 (L. Ricci)

32. Mittelakroter des Daches (687/8), heute im Innern verwahrt. Aufnahme Inst. Neg. 73.2213

S. Croce

33. Mosaikfußboden des römischen Hauses, darüber opus sectile des Fußbodens von S. Croce nach den Ausgrabungen von 1926 (Archivio Soprintendenza)
34. Fußböden wie auf Abb. 33; Außenmauern des Ostarms der frühchristlichen Kirche. Nach den Ausgrabungen von 1926 (Archivio Soprintendenza)
35. Mittelakroter der Vierung. Inst. Neg. 68.58
36. Längsschnitt mit Angabe der Holzanker (B-B) im Mauerwerk. Zeichnung von J. Rasch nach Ricci, Boll. d'Arte 8 (1914) 6 Abb. 35
37. Reste der Vorhalle der Kirche in den Ausgrabungen von F. Lanciani (1865). Nach Ricci, Boll. d'Arte 8 (1914) 5 Abb. 34
38. Äußeres des westlichen Querarms mit Sockel. (Nicht datierte Ausgrabung.) Nach Ricci, Boll. d'Arte 8 (1914) 15 Abb. 44
39. Blick in den östlichen Kreuzarm. Aufnahme vor 1898

S. Giovanni Evangelista

40. Ansicht von Nordwesten. Aufnahme um die Jahrhundertwende im Istituto di Studi bizantini e ravennati, Ravenna
41. Ansicht von Westen. Aufnahme Anderson 27 347 (1927)
42. Ostansicht. Aufnahme um die Jahrhundertwende. Nach FR. 3. Ser. 36 (87) (1963) 58 Abb. 22
43. Ostansicht während der Restaurationsarbeiten nach 1920 (Archivio Soprintendenza)
44. Südlicher Bogen der ehemaligen Vorhalle. 1958. Inst. Neg. 68.64
45. Inneres nach Osten während der Restaurationsarbeiten nach 1920 (Archivio Soprintendenza)
46. Nördliche Säule des Triumphbogens vor der Ergänzung (Archivio Soprintendenza)
47. Inneres um die Jahrhundertwende. Nach FR. 3. Ser. 36 (87) (1963) 57 Abb. 21
48. Inneres nach den Restaurationsarbeiten. Aufnahme Anderson 27 351 (1927)
49. Apsis nach der Bombardierung von 1944 (Archivio Soprintendenza)
50. Ansicht von Süden nach der Bombardierung 1944 (Archivio Soprintendenza)
51. Inneres, Südwestecke mit Unterbau des Campanile nach der Bombardierung 1944 (Archivio Soprintendenza)
52. Nördlicher Apsisnebenraum. Inst. Neg. 68.1320
53. Südlicher Apsisnebenraum. Inst. Neg. 68.1319
54. Galla Placidia mit ihren Kindern in Seenot. Miniatur des 14. Jh. Ms. Bibliotheca Classense. Aufnahme Azienda Soggiorno e Turismo Ravenna (Neg. 2 AST)

55–65 Kämpfersteine der Kolonnaden. Inst. Neg. 68.1324; 68.1322; 62.2169; 62.2167; 62.2164; 62.2170; 62.2168; 62.2163; 68.1323; 62.2171; 62.2165

66. Kompositkapitell unter dem Campanile. Inst. Neg. 58.1839
67. Rekonstruktion der Apsis- und Triumphbogenmosaiken nach C. Ricci. Nach Tavole storiche VIII, 1 Taf. 71
68. Rekonstruktion der Apsis- und Triumphbogenmosaiken nach G. Bovini. Nach FR. 3. Ser. 36 (87) 1963, 47 Abb. 15 (Zeichnung Ballardini)
69. Grundriß der Fenstergalerie der Apsis. Zeichnung A. Azzaroni (Archivio Sporintendenza)
70. Opus sectile vom Boden der Apsis. Nach Aquarell A. Azzaroni (Archivio Soprintendenza; FR. 4. Ser. 1 [1970] 177 Abb. 3)
71. Fragment wohl des 1. Fußbodenmosaiks. Aquarell A. Azzaroni (Archivio Soprintendenza. FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 172 Abb. 1)
72. Fußbodenmosaik im südlichen Seitenschiff (Archivio Soprintendenza; FR. 4. Ser. 1 [101] [1970] 178 Abb. 4)
73. Fußbodenmosaik (Archivio Soprintendenza)
74. Fußbodenmosaik, wohl der 2. Periode (Archivio Soprintendenza; FR. 4. Ser. 1 [1970] 179 f. Abb. 5)

Sant'Apollinare Nuovo

75. Ansicht von Westen. Aufnahme Alinari 18 055 (nach der Jahrhundertwende)
76. Inneres nach Westen um 1927 vor der Rekonstruktion der Apsis (1950). Aufnahme Anderson 27 491 (1927)
77. Ansicht der Südseite mit Betonstreben seit 1958. Inst. Neg. 68.40
78. Fenster der Südseite. Inst. Neg. 68.41
79. Ansatz der Nordarkaden, darüber die Holzanker im Obergaden (= = =). Zeichnung J. Rasch. Nach FR. Suppl. 2,1 (1916) Taf. 68 (Azzaroni)
80. Grundriß der Kirche um 1760. Nach Flaminio da Parma, Memorie istoriche (1760) 2
81. Längs- und Querschnitt durch die Krypta. Zeichnung A. Azzaroni (Archivio Soprintendenza, Neg. N. 814)
82. Reste der ursprünglichen Apsis. Ausgrabungen Gerola 1917 (Archivio Soprintendenza)
83. Tonröhren des Apsisgewölbes (Archivio Soprintendenza)
84. Nordarkaden, die drei östlichen Säulen. Inst. Neg. 66.2664

85–98 Kapitelle der Schiffsarkaden. Inst. Neg. 68.52; 68.43; 68.51; 68.1326; 68.1327; 58.1130; 58.1131; 68.1325; 68.1329; 66.2669; 66.2667; 58.1134; 58.1133; 68.1334

99. 100. Kämpfer der Arkadenansätze. Inst. Neg. 68.44 und 68.55

101. 102. Basen der Säulenarkaden. Inst. Neg. 66.2674 und 66.2676

103. 104. Kapitelle mit Uräus-Schlangen. Jetzt in der Apsis aufgestellt. Inst. Neg. 66.2671 und 58.1135

105–107 Altarstipes. Ansicht, Schnitt und Grundriß der Bodenplatte. Zeichnung von J. Rasch

108. Bodenplatte eines Altarstipes. Ravenna Museo arcivescovile. Inst. Neg. 58.926
109. Ambo. Rekonstruktion. Aufgenommen und gezeichnet von J. Rasch

110. Ambo. Untersicht der Bodenplatte (Verdecktes gestrichelt). Aufgenommen und gezeichnet von J. Rasch
111. Ehemalige Cappella delle Reliquie, am nordöstlichen Seitenschiff. Aufnahme 2. Hälfte 19. Jh.
112. Bischofsthron (antik). Inst. Neg. 66.2658
113. Fragment einer Schrankenplatte aus der Krypta. Nach FR. 3. Ser. 3 (54) (1950) 23 Abb. 8
114. Mosaik des Palatium. Giebel mit ausgebrochenem Mosaik (Umriß weiß nachgezogen) (Archivio Soprintendenza)
115. Das vorige abgelöst: Rückseite. (Archivio Soprintendenza)
116. Nägel zum festhalten der Mörtelschicht des Mosaiks. (Archivio Soprintendenza)
117. Mosaik mit Jesus und der Samariterin, abgelöst. Rückseite. Mörtel z. T. entfernt. Inst. Neg. 57.1528
118. Mosaik der Stadt Classis. Ausgebrochene Gestalten (Umrisse weiß nachgezogen) (Archivio Soprintendenza)
119. Christusmosaiken. Bruchstücke von Sinopien. Inst. Neg. 57.1527
120. Christusmosaiken. Das erste Bild der Nordseite: Weinwunder von Kana. Nach Ciampini, Vetera Monimenta 2, Taf. 27

121–146 Die beiden christologischen Zyklen. Koordinatennetze. Zeichnungen von Oda Münch-Bronk

121. Weinwunder von Kana
122. Brot- und Fischwunder
123. Berufung von Petrus und Andreas
124. Heilung des Blinden
125. Heilung der Blutflüssigen
126. Jesus und die Samariterin
127. Auferweckung des Lazarus
128. Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner
129. Scherflein der Witwe
130. Scheidung der Schafe von den Böcken
131. Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum
132. Heilung des besessenen Gadareners
133. Heilung des Gichtbrüchigen von Bethesda
134. Ansage des Verrats des Judas
135. Gebet auf dem Ölberg
136. Gefangennahme Jesu – Verrat des Judas
137. Weg zum Hohen Rat
138. Jesus vor Kaiphas
139. Ansage der Verleugnung Petri
140. Verleugnung Petri
141. Reue des Judas
142. Jesus vor Pontius Pilatus
143. Kreuztragung
144. Engel und Marien am Grabe
145. Weg nach Emmaus
146. Erscheinung vor den Jüngern

Episcopium

147. Erzbischöfliche Kapelle, dahinter Kathedrale. Zeichnung vom Beginn des 19. Jh. (Archivio Soprintendenza)
148. Erzbischöfliche Kapelle. Inneres. Zustand bis zum Beginn des 20. Jh. Aufnahme vor 1900
149. Turm der Stadtmauer bei der Cappella Arcivescovile. Zustand nach den Restaurierungen. Inst. Neg. 68.62
150. Erzbischöfliche Kapelle. Fassade, Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes. Zeichnung J. Rasch. Nach Ricci, Boll. d'Arte 13 (1919) Abb. S. 34 (Azzaroni)
151. Erzbischöfliche Kapelle. Fassade, nach Vorbau des sog. Vivarium. Rekonstruktion. Zeichnung von J. Rasch. Nach Ricci, Boll. d'Arte 13 (1919) Abb. S. 35 (Azzaroni)
152. Erzbischöfliche Kapelle. Grundriß nach den Umbauten des 18. Jh. Nach Amadesi-Buonamici, Metropolitana di Ravenna Taf. D
153. Erzbischöfliche Kapelle. Ansatz des Apsisgewölbes. Zeichnung Oda Münch-Bronk. Nach FR. N. S. 3 (1932) Abb. S. 115
154. Lageskizze der Erzbischöflichen Kapelle zwischen Apsis der Kathedrale und Stadtmauerturm. Nach FR. N. S. 3 (1932) Abb. S. 75
155. Erzbischöfliche Kapelle. Grundriß mit Fußboden. Vermessen und gezeichnet von P. Grossmann (weiß: Ergänztes)

Mausoleum des Theoderich

156. Äußeres von Westen vor dem Bombardement (um 1940). Aufnahme des Verfassers
157. Luftaufnahme
158. Äußeres von Westen mit den (1919 entfernten) Treppen zum Obergeschoß
159. Sog. Bunter Plan der Ausgrabungen Canevali von 1844 (Archivio Soprintendenza. Nach Heidenreich-Johannes Abb. 90)
160. Mausoleum und angebauter Turm. Ausschnitt aus: Giovanni Bellini, Verklärung Christi. Neapel, Museo di Capodimonte (nach Heidenreich-Johannes Abb. 88)
161. Nische der Rückseite des Obergeschosses. Technische Details. Zeichnungen von H. Johannes. Nach Heidenreich-Johannes Abb. 57
162. Steinpackung im Innern des Mauerwerks, sichtbar während der Restaurierungen 1949 (Archivio Soprintendenza)

163. Türsturz des Obergeschosses. Zeichnung H. Johannes. Nach Heidenreich-Johannes Abb. 54

164. Pfeiler von der Umzäunung des Mausoleums. Zeichnung um 1811 im Lascito C. Ricci, Ravenna Biblioteca Classense. Nach Heidenreich-Johannes Abb. 19

165. Falz in einer der Nischen des Obergeschosses. Nach Heidenreich-Johannes Abb. 41 (Nische V 1)

166. 167. Falze in den Eckkanten des Obergeschosses. Nach Heidenreich-Johannes Abb. 49.44

Arianische Kirchen

168. Spirito Santo. Nordseite vor den Restaurationen. (Archivio Soprintendenza)

169. Spirito Santo. Nordseite nach der 2. Restauration (Archivio Soprintendenza)

170. Spirito Santo. Südseite (Archivio Soprintendenza)

171. Spirito Santo. Vorhalle, Blick auf sog. Casa di Drogdone und das Baptisterium vor dem 2. Weltkrieg

172. Spirito Santo. Inneres nach Westen. Heutiger Zustand. Inst. Neg. 68.1302

173. 174. Spirito Santo. Säulenschäfte eines Ciboriums an der Vorhalle. Inst. Neg. 68.1295; 68.1296

TAFELN

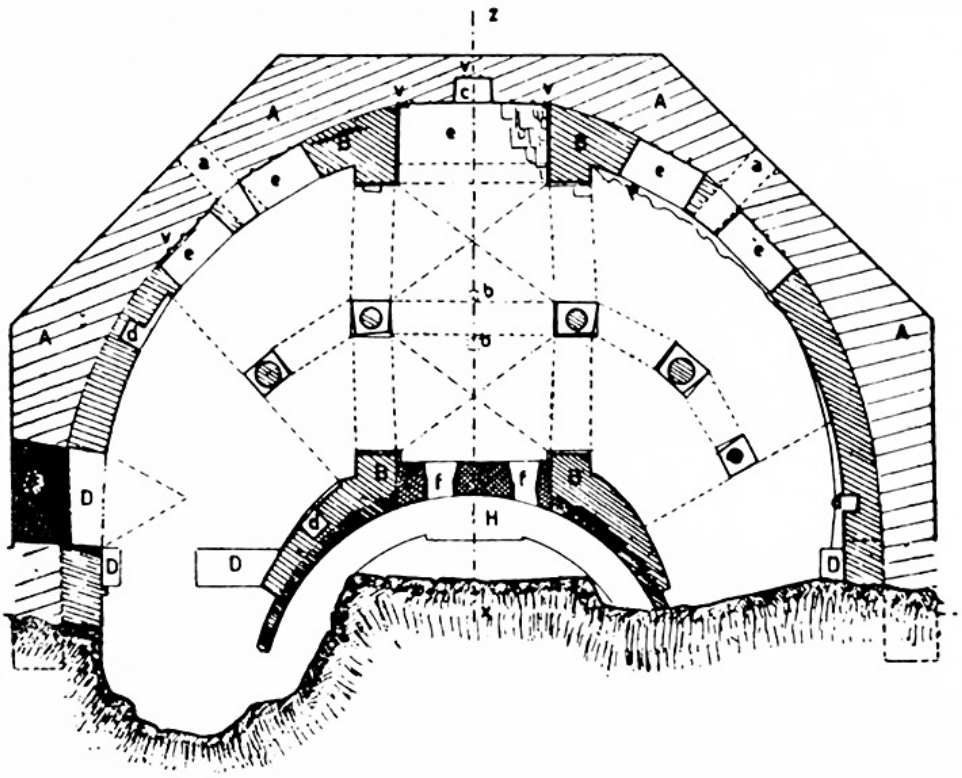


Abb. 1. Apsis der Ursiana und Krypta

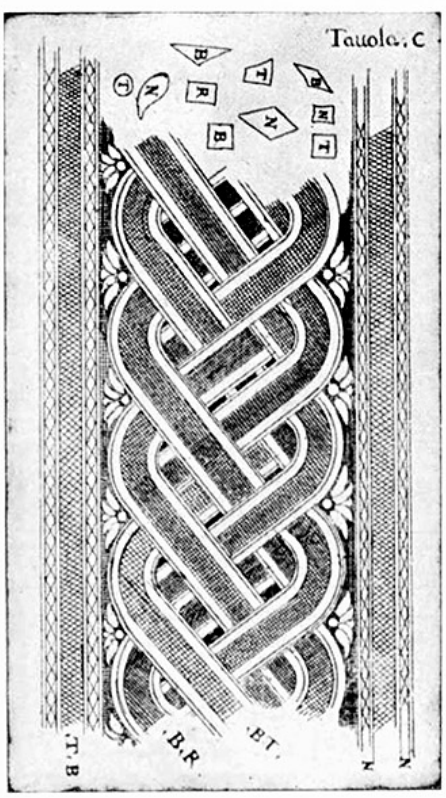


Abb. 2

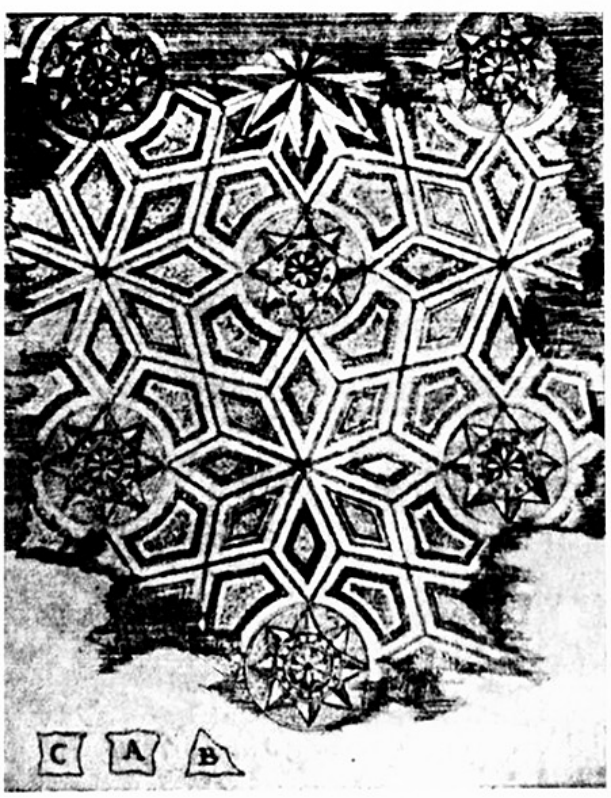


Abb. 3

Abb. 2—3. Reste des frühchristlichen Mosaikbodens

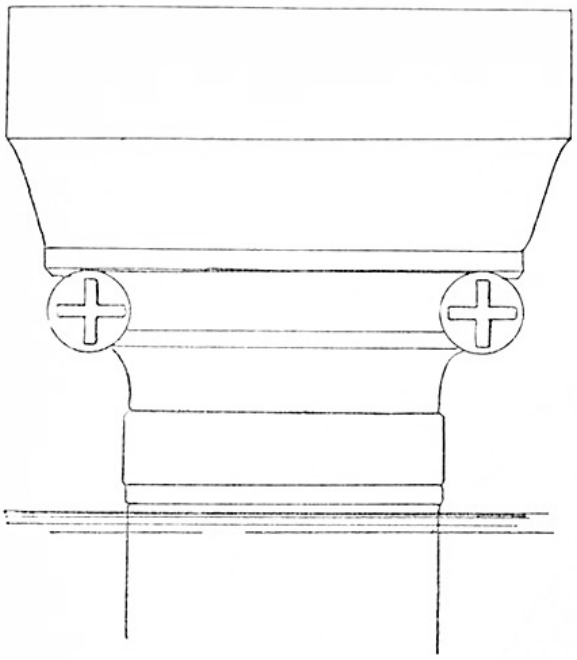


Abb. 4

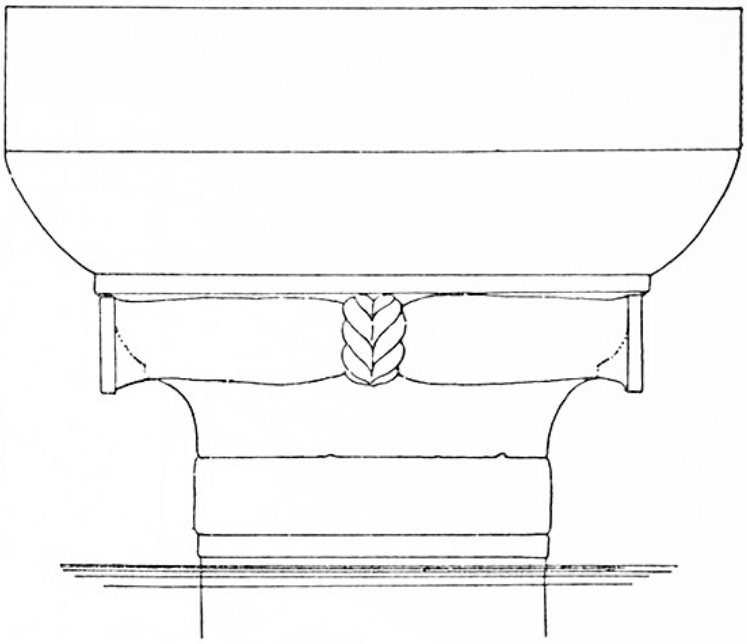


Abb. 5

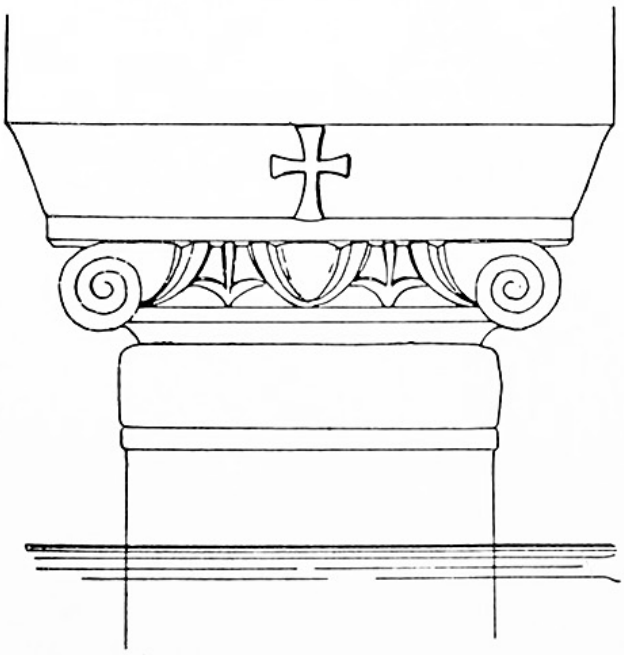


Abb. 6

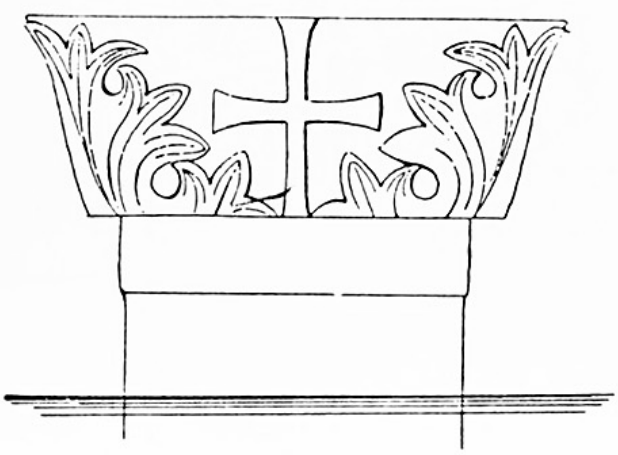


Abb. 7

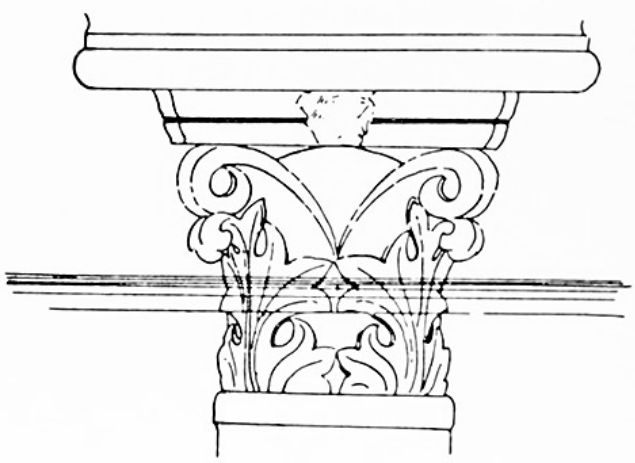


Abb. 8

Abb. 4—8. In der Krypta verbaute frühchristliche Kapitelle

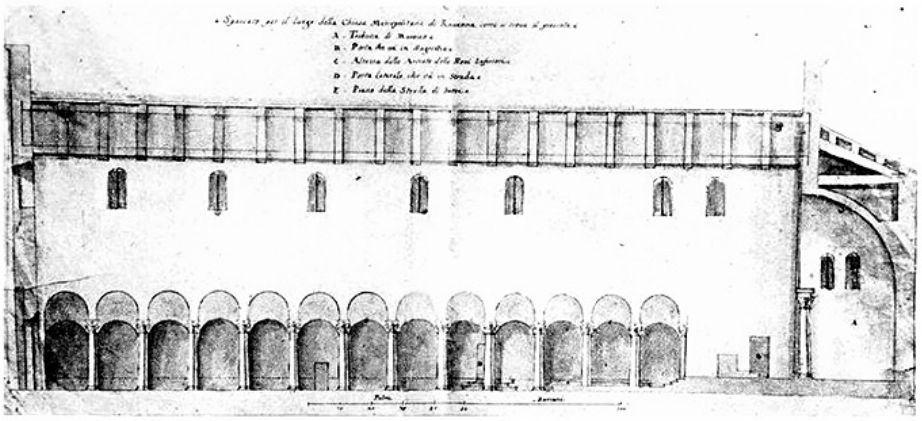


Abb. 9

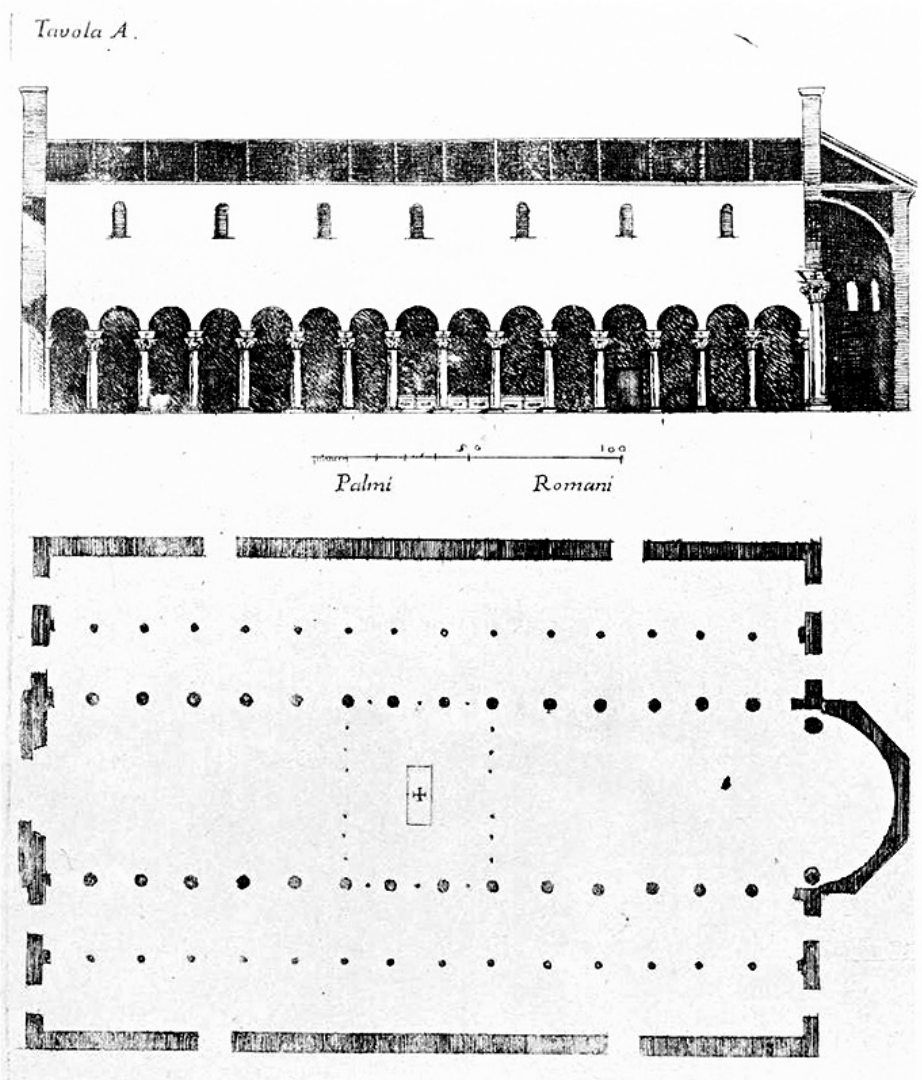


Abb. 10

Abb. 9—10. Schnitte und Grundrisse aus dem 18. Jh.

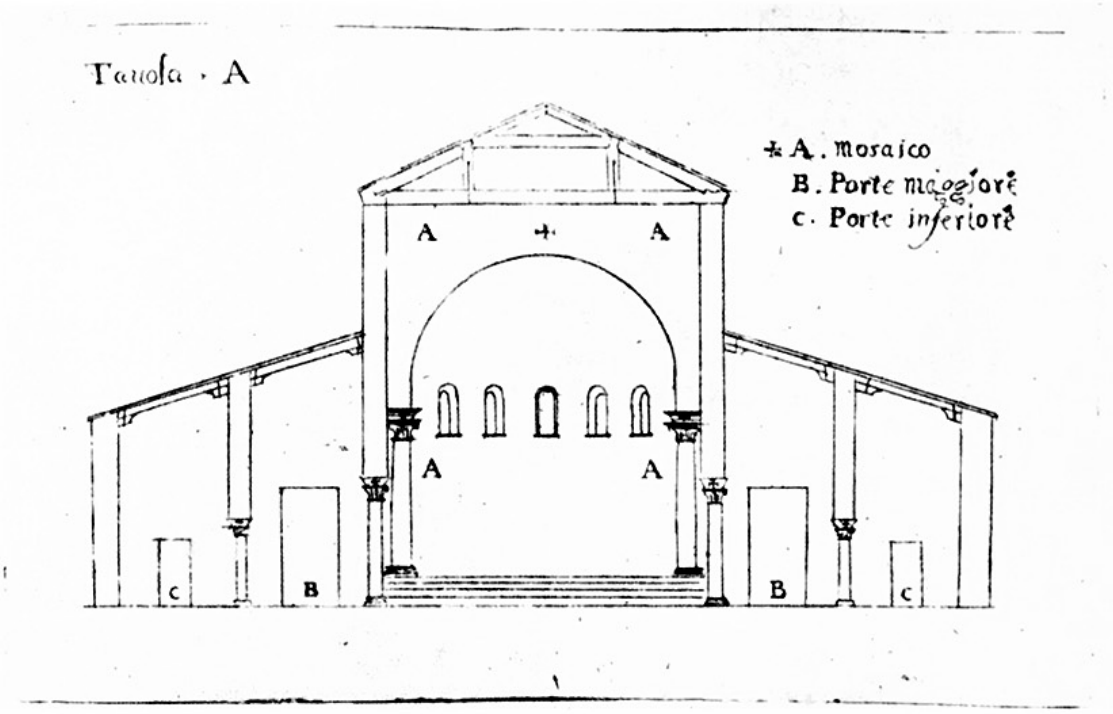


Abb. 11. Querschnitt (18. Jh.)

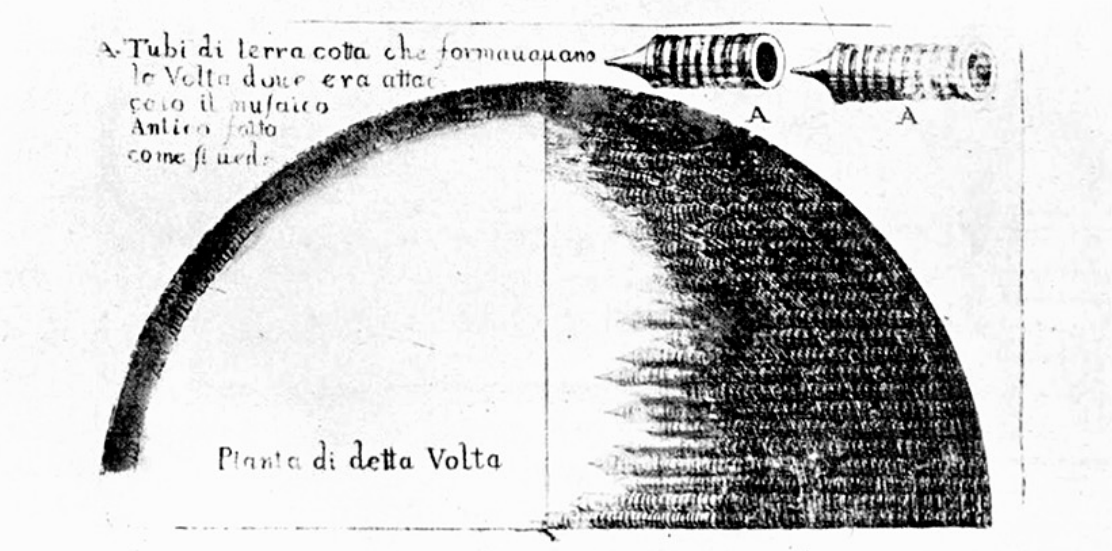


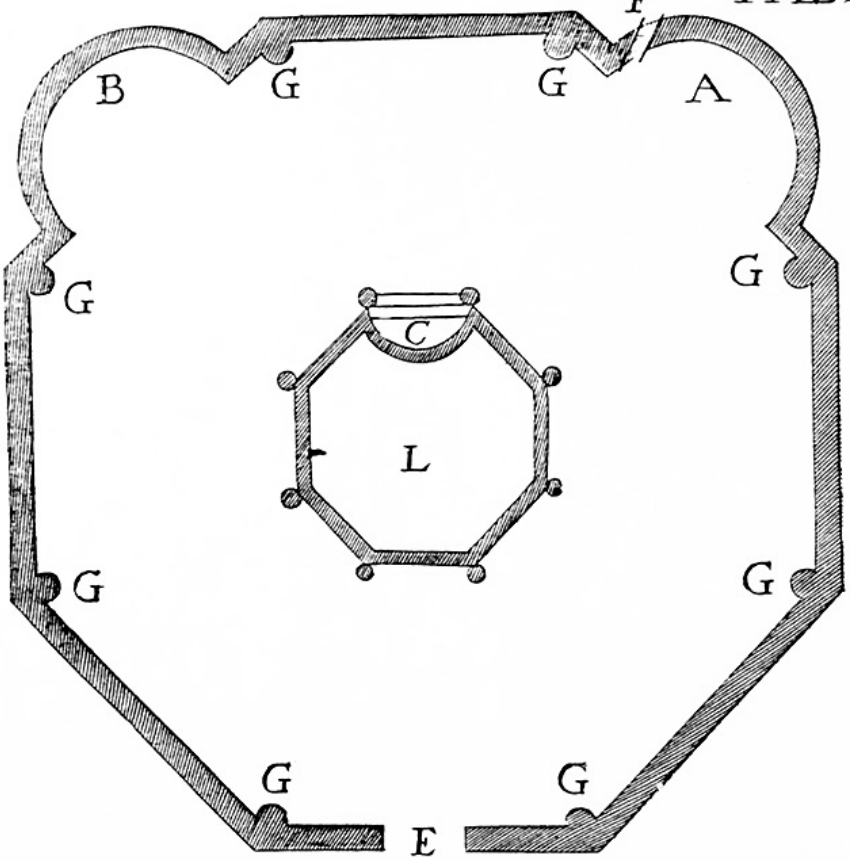
Abb. 12. Einwölbung der Apsis

Abb. 13. Ansicht von Westen (19. Jh.)

Abb. 14. Ansicht von Osten (Anfang 20. Jh.)

TAB. LXIX.

Fig. 1.



Scala decem pedum Romanorum

Fig. 2.

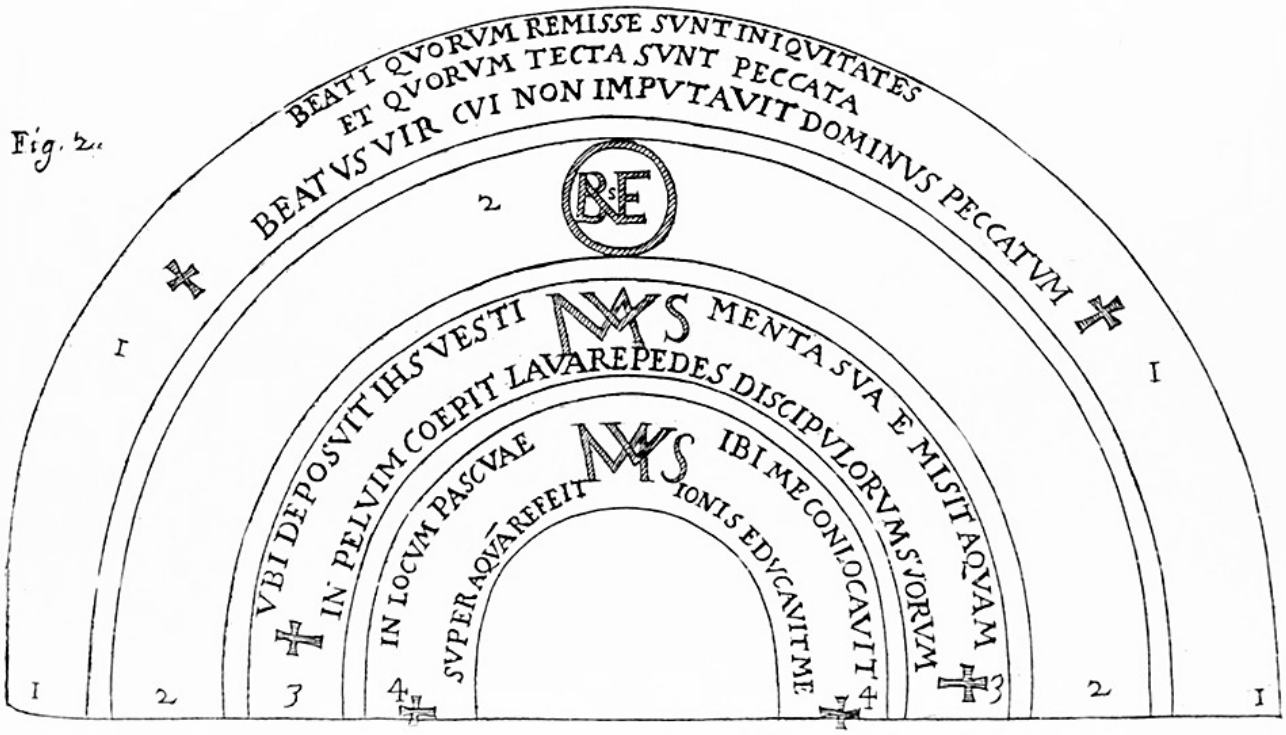


Abb. 15. Grundriß und Inschriften der Nischen (nach Ciampini)

Abb. 16

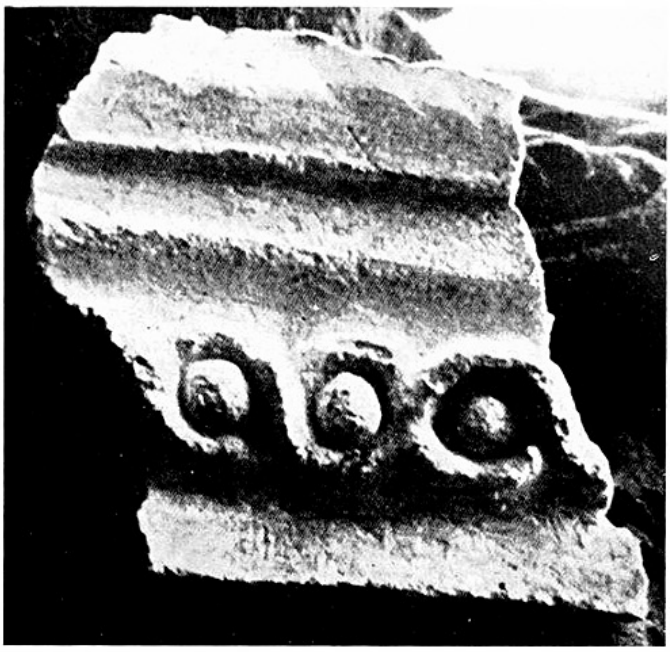


Abb. 17

Abb. 16—17. Stuckgesims im Kuppeltambur

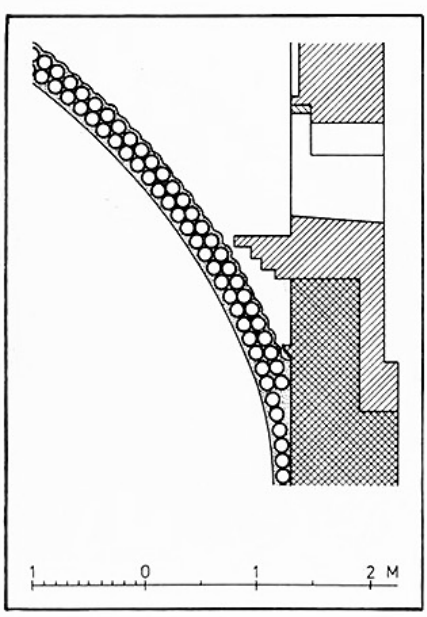


Abb. 18. Perioden der Tamburwand

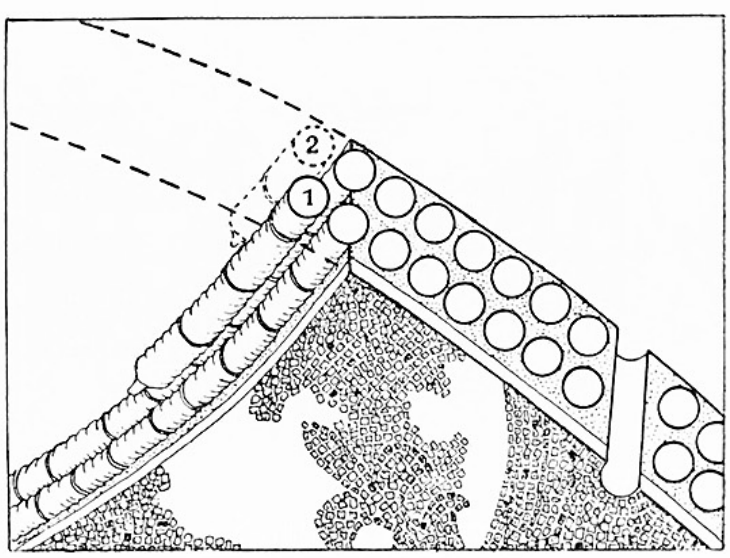


Abb. 19. Einwölbung der Kuppel

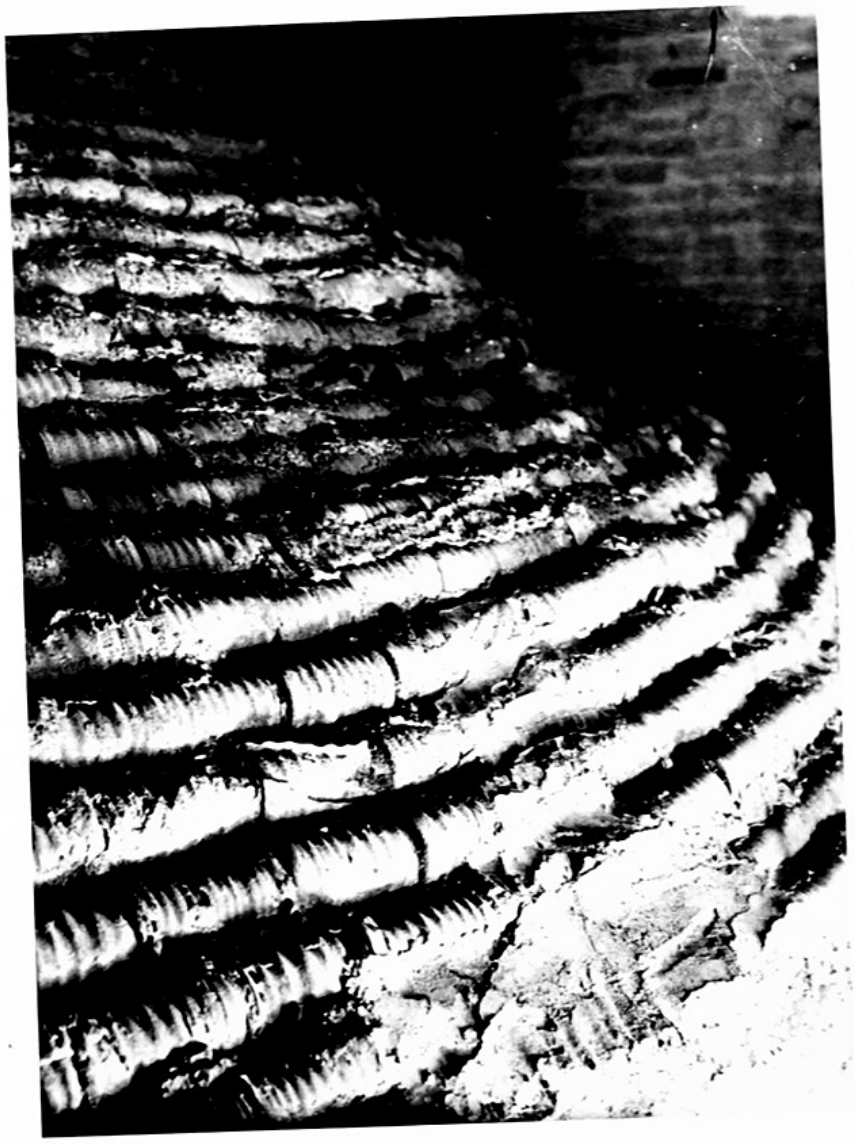


Abb. 20

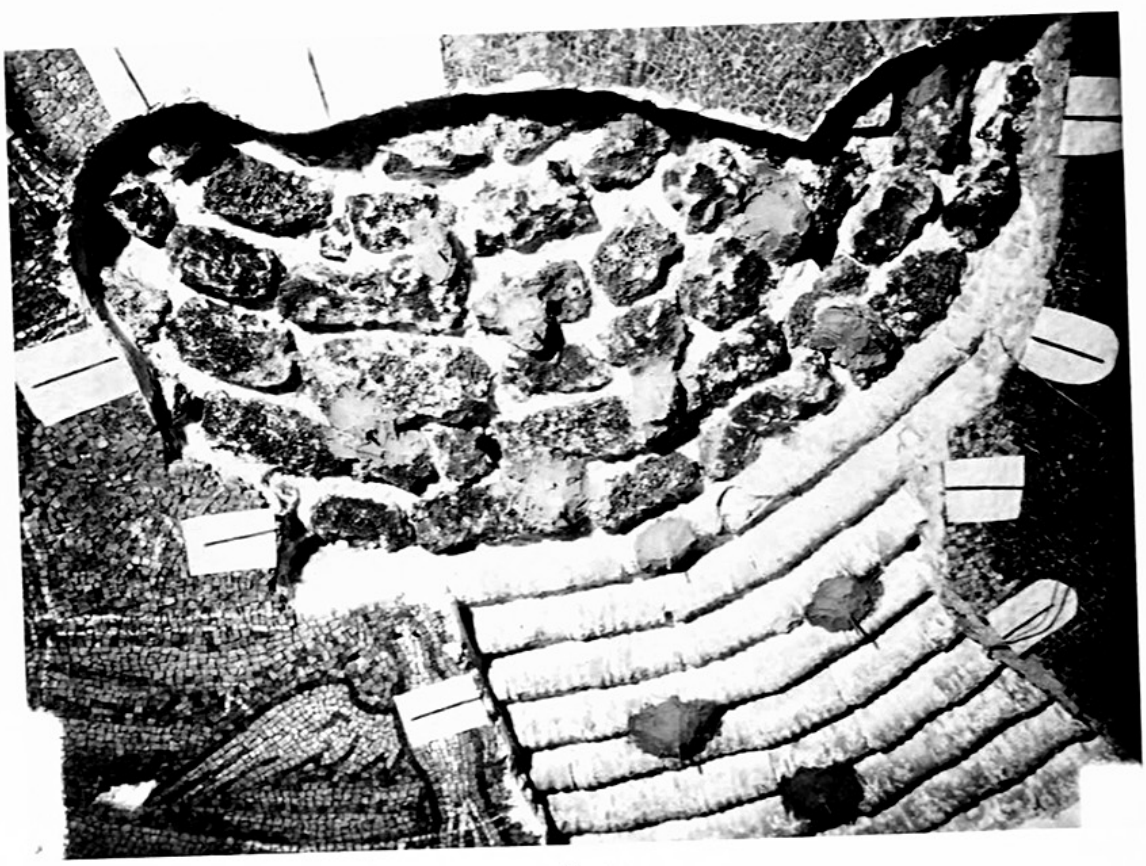


Abb. 21

Abb. 20—21. Einwölbung der Kuppel

Abb. 22. Inneres um 1870

Abb. 23

Abb. 24

Abb. 23—24. Zustand der Stuckreliefs um 1870

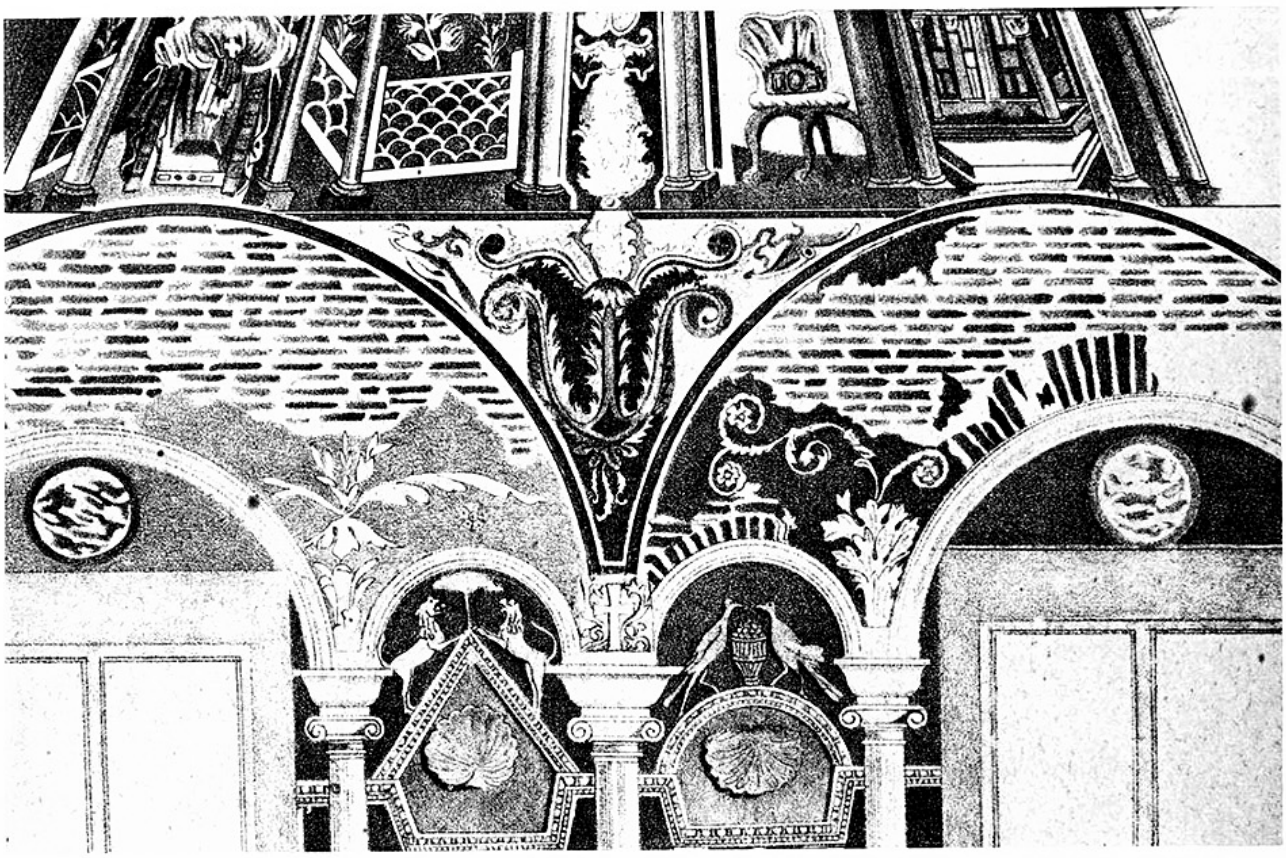


Abb. 25

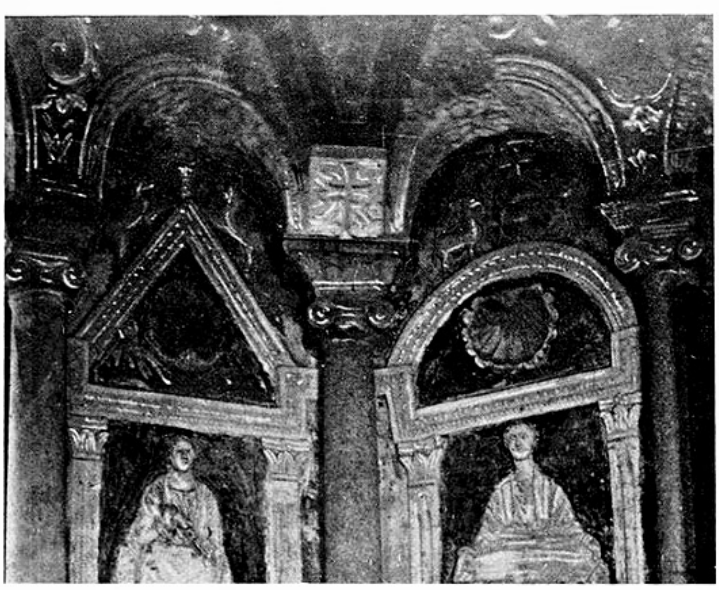


Abb. 26

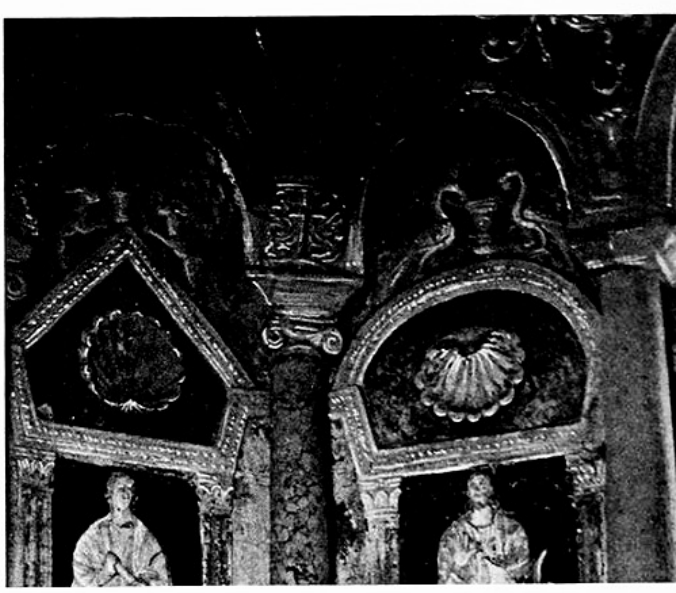


Abb. 27

Abb. 25—27. Zustand der Stuckreliefs um 1870

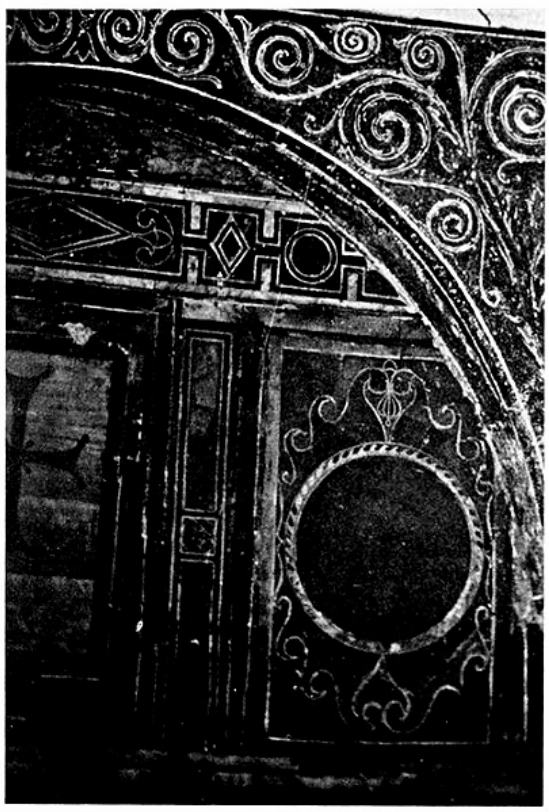


Abb. 28

Abb. 29

Abb. 30

Abb. 28—30. Zustand des opus sectile um 1870

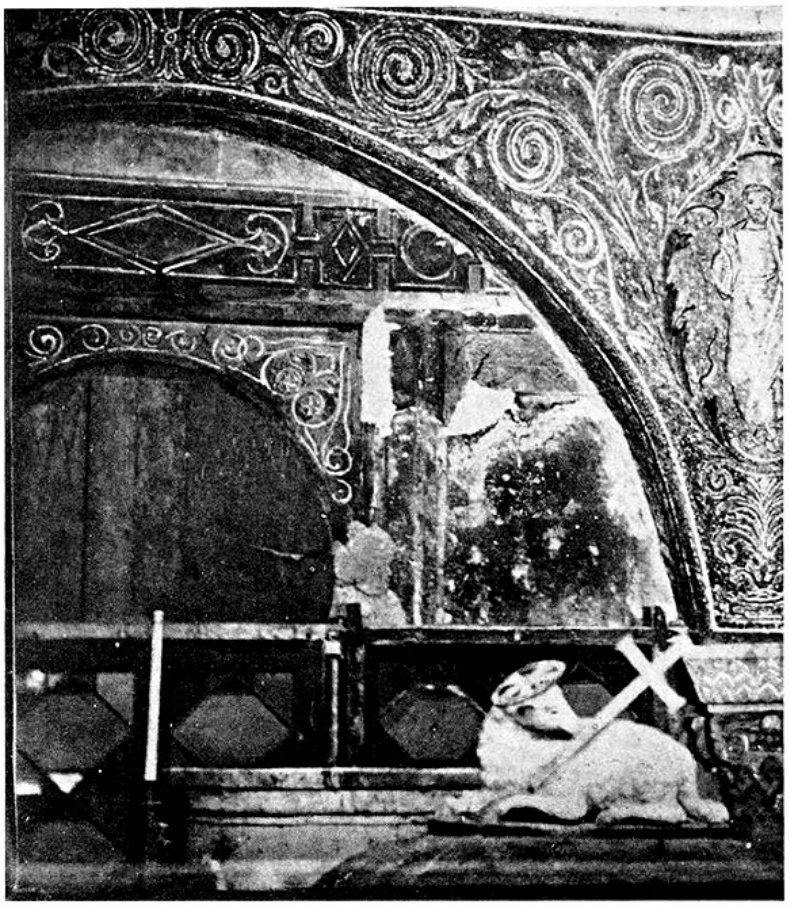


Abb. 31. Zustand des opus sectile um 1870

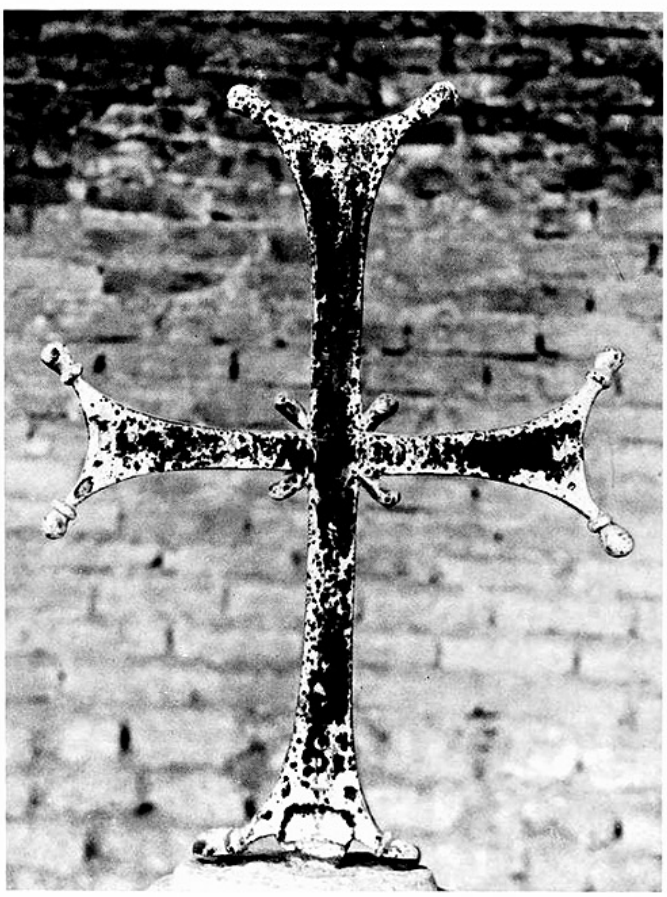


Abb. 32. Mittelakroter des 7. Jh.

Abb. 33

Abb. 34

Abb. 33—34. Fußböden der römischen Villa und der Kirche

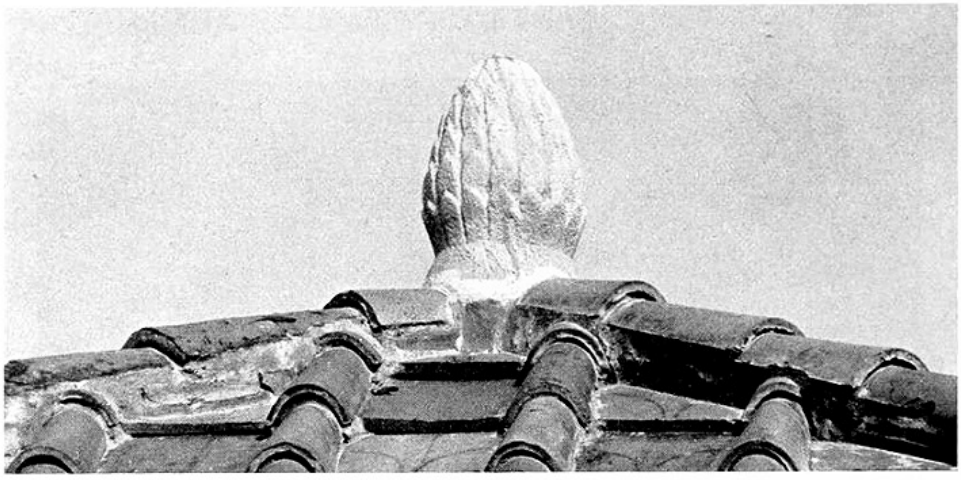


Abb. 35. Mausoleum der Galla Placidia. Akroter der Vierung

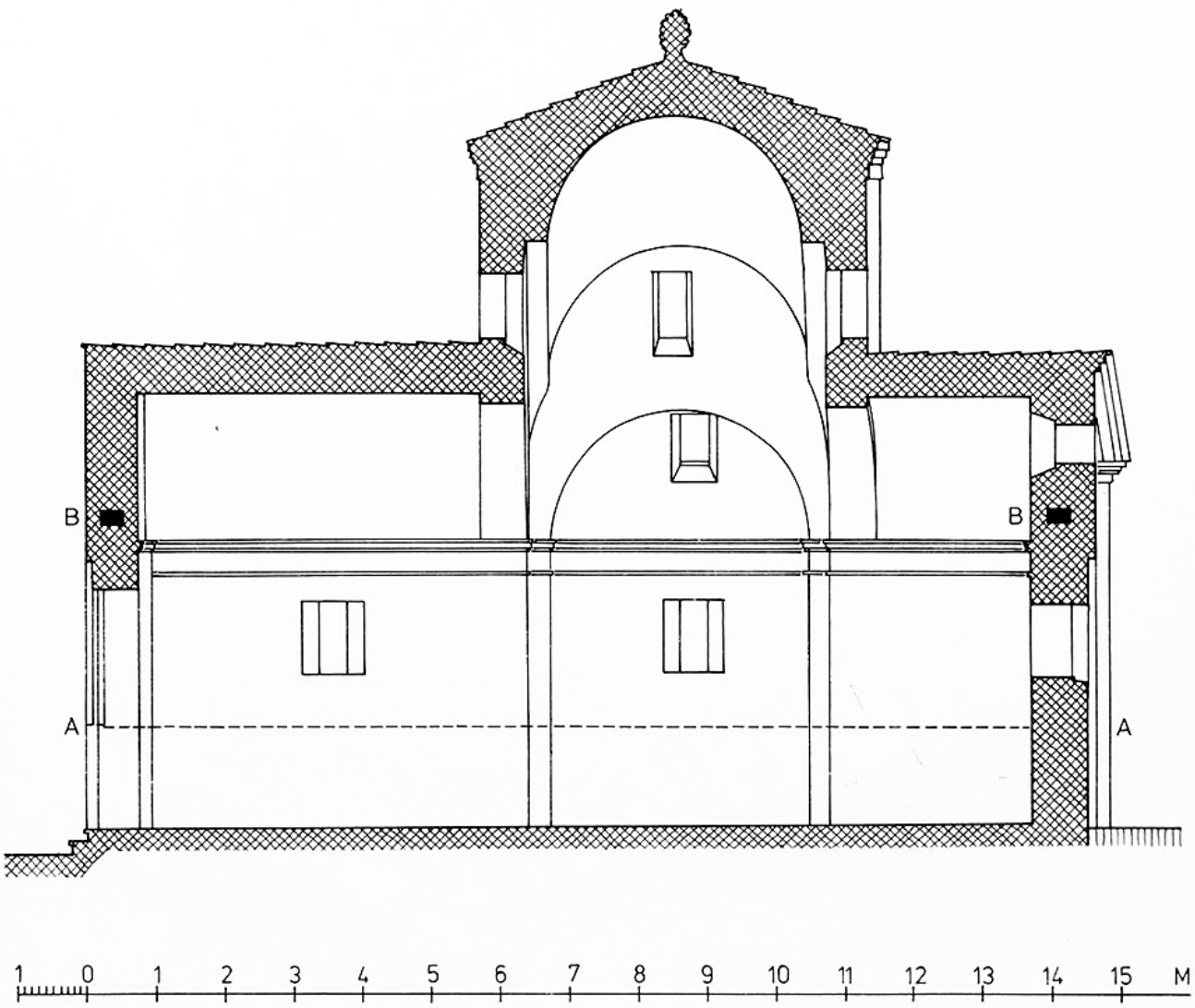


Abb. 36. Mausoleum der Galla Placidia. Querschnitt (B — B Holzanker)

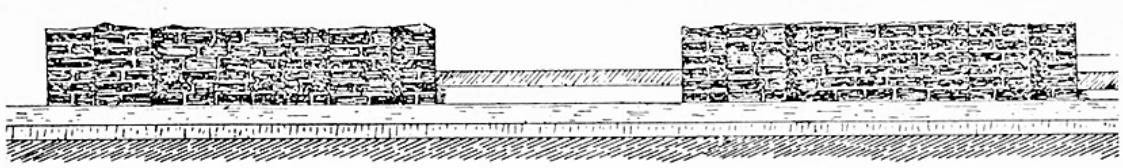


Abb. 37. Santa Croce. Reste der Vorhalle (1865)

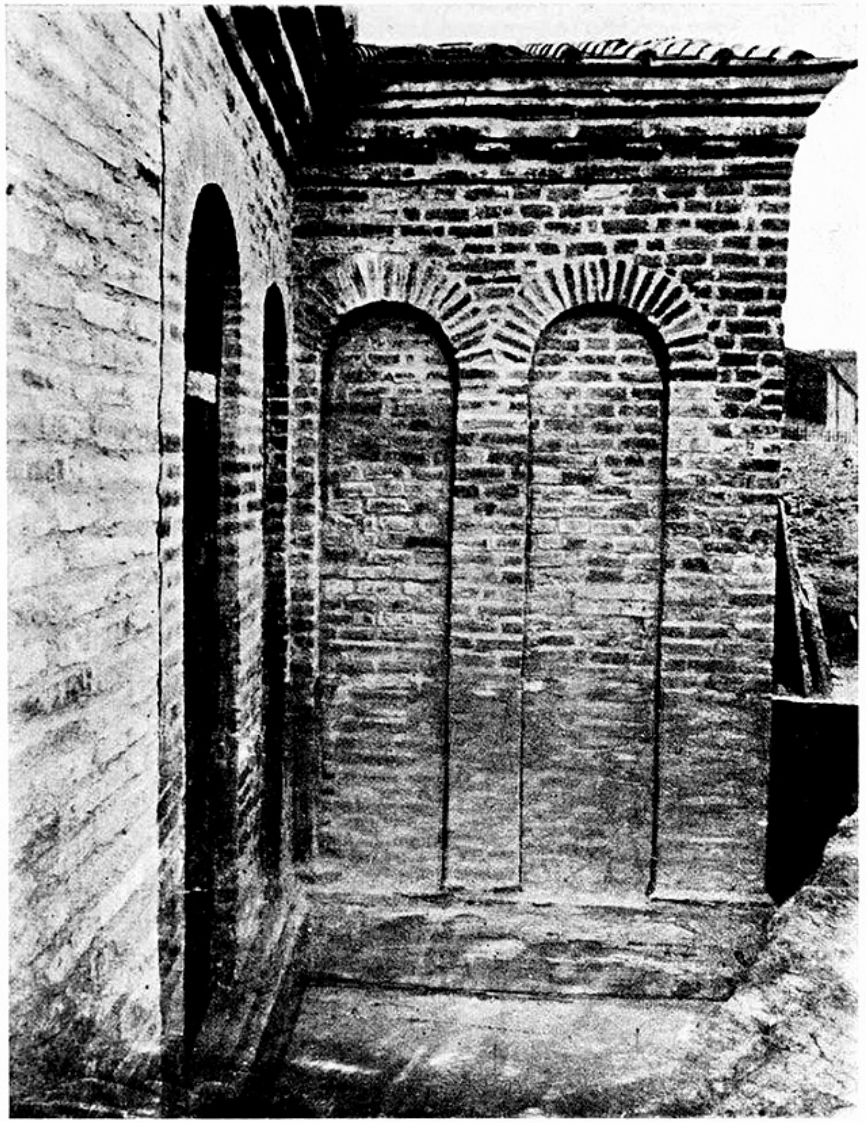


Abb. 38. Äußeres mit ausgegrabenem Sockel (um 1900)

Abb. 39. Inneres vor der Restaurierung der Wandinkrustation

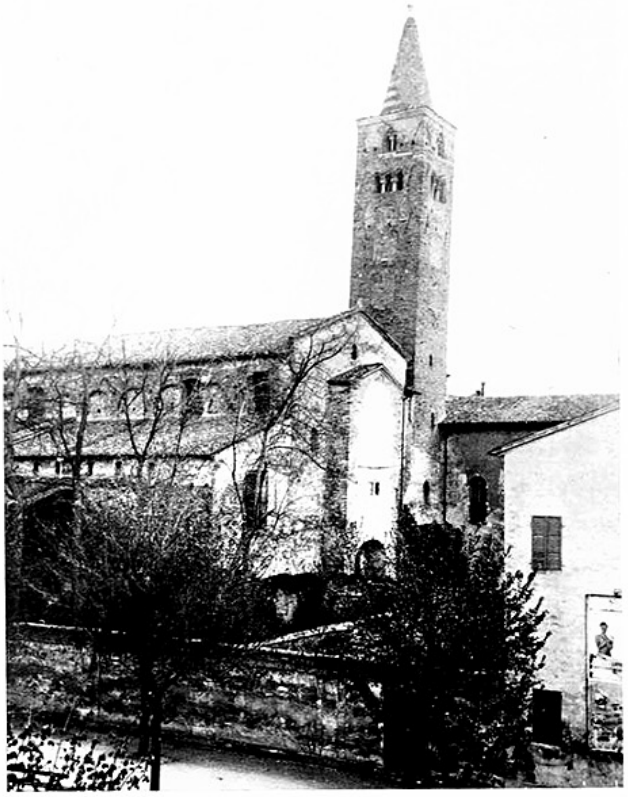


Abb. 40

Abb. 41

Abb. 42

Abb. 40—42. Alte Ansichten

Abb. 43. Apsis während der Restaurierung um 1920

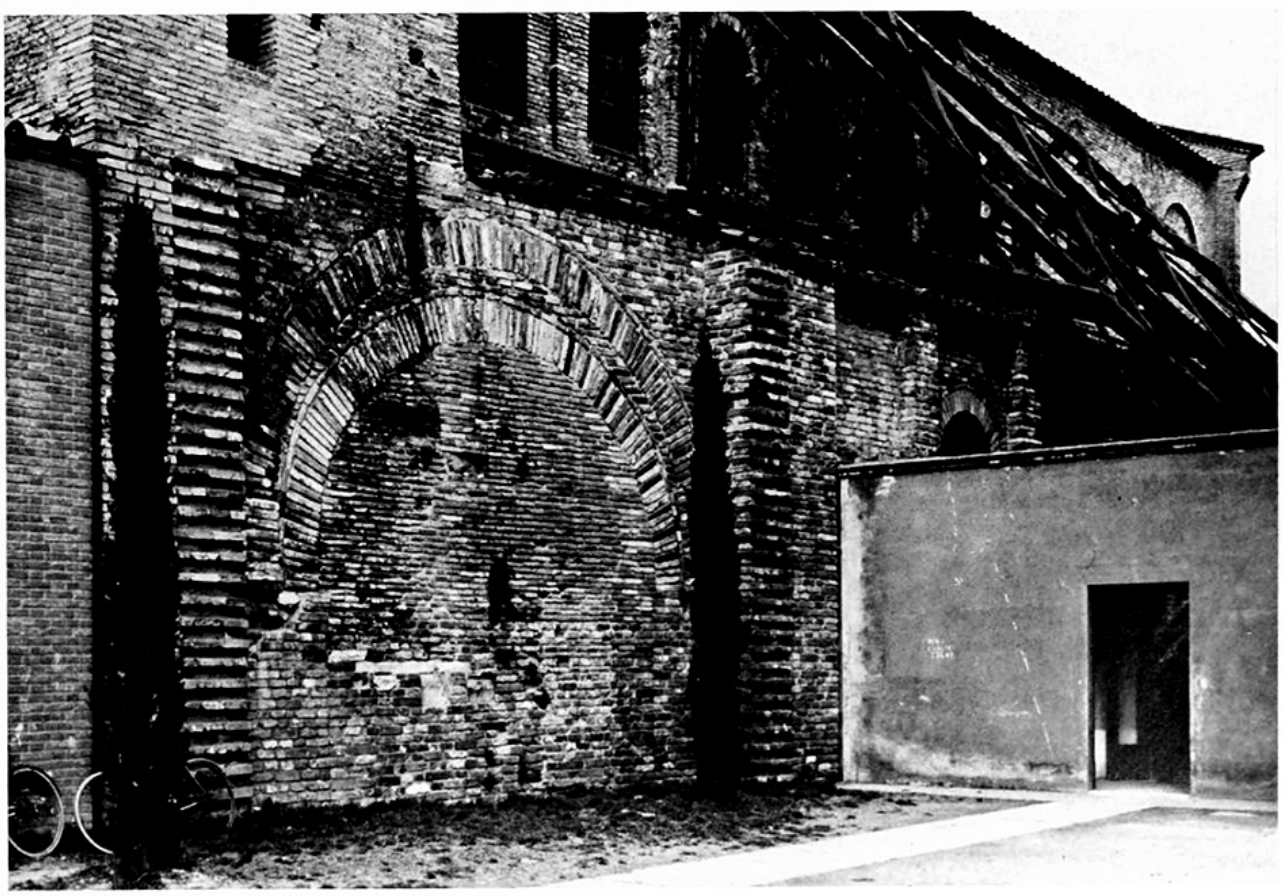


Abb. 44. Vermauerter Durchgang der Vorhalle der 1. Periode (1968)

Abb. 45

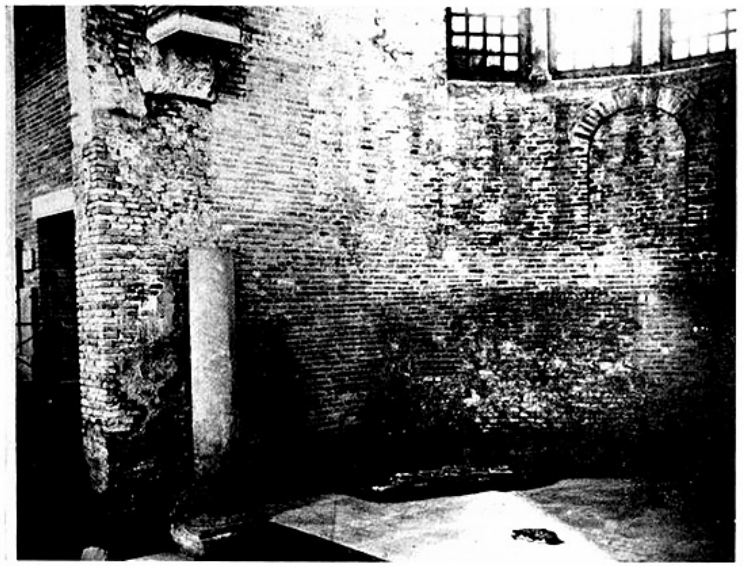


Abb. 46

Abb. 47

Abb. 48

Abb. 45—48. Alte Ansichten des Inneren

Abb. 49

Abb. 50

Abb. 51

Abb. 49—51. Die Kirche nach der Bombardierung von 1944

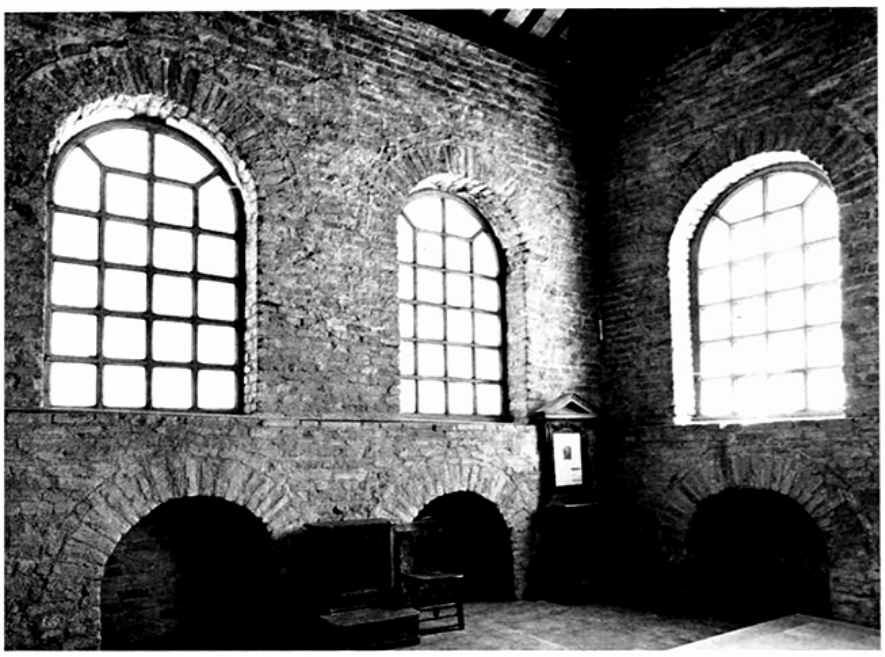


Abb. 52

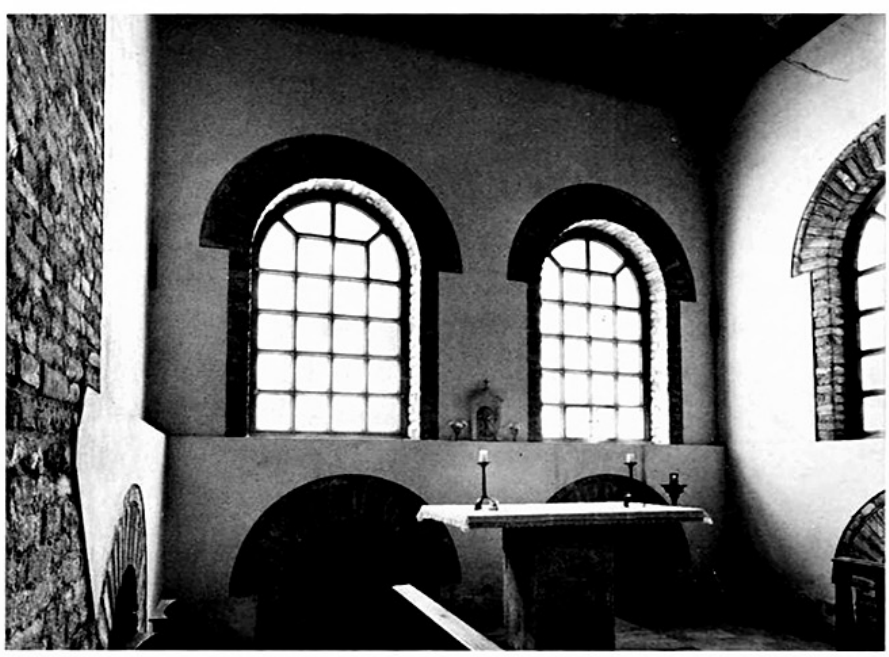


Abb. 53

Abb. 52—53. Apsisnebenräume

Abb. 54. Galla Placidia in Seenot. Miniatur des 14. Jh.

Abb. 55

Abb. 56

Abb. 57

Abb. 58

Abb. 59

Abb. 60

Abb. 55—60. Kämpfersteine der Schiffsarkaden

Abb. 61

Abb. 62

Abb. 63

Abb. 64

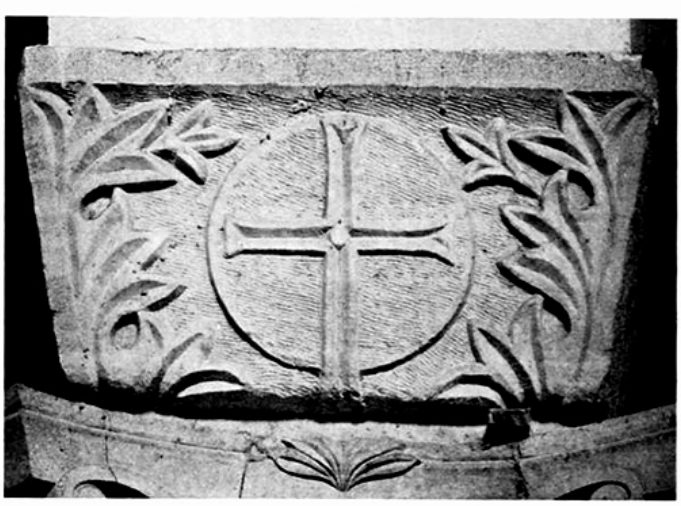


Abb. 65

Abb. 66. Kapitell unter dem Campanile

Abb. 61—65. Kämpfersteine der Schiffsarkaden

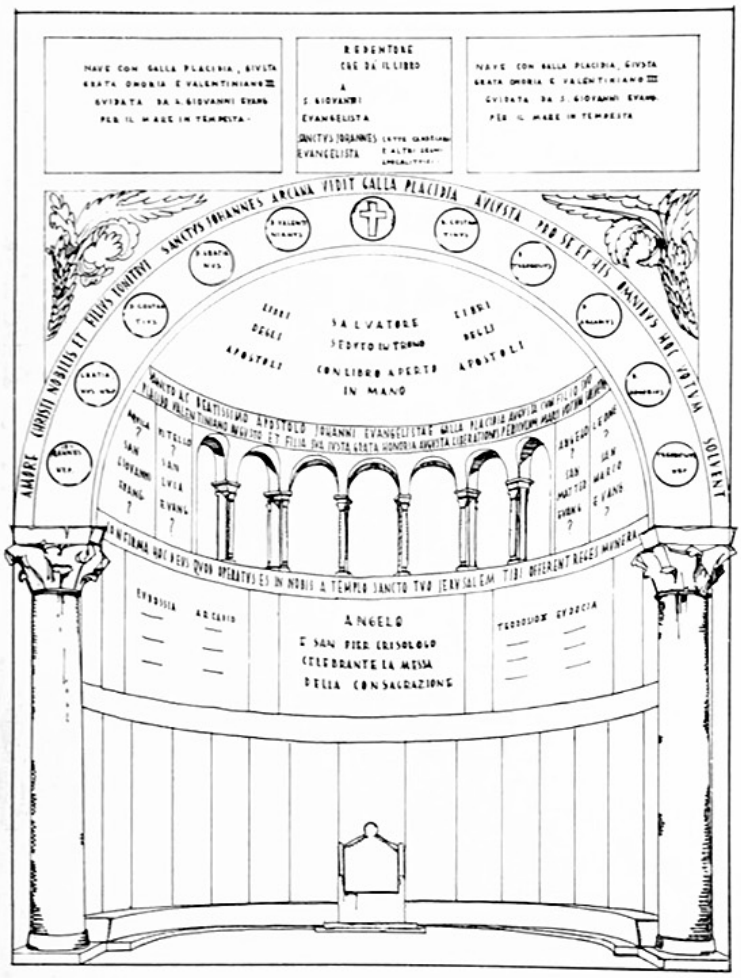


Abb. 67

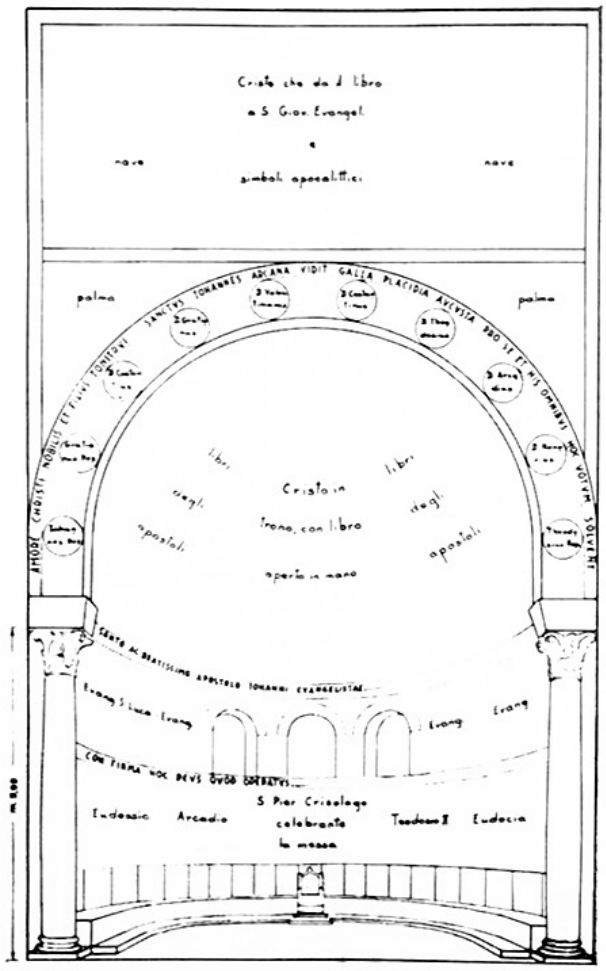


Abb. 68

Abb. 67—68. Rekonstruktion der Mosaiken der Apsis und des Triumphbogens (nach Ricci und nach Bovini)

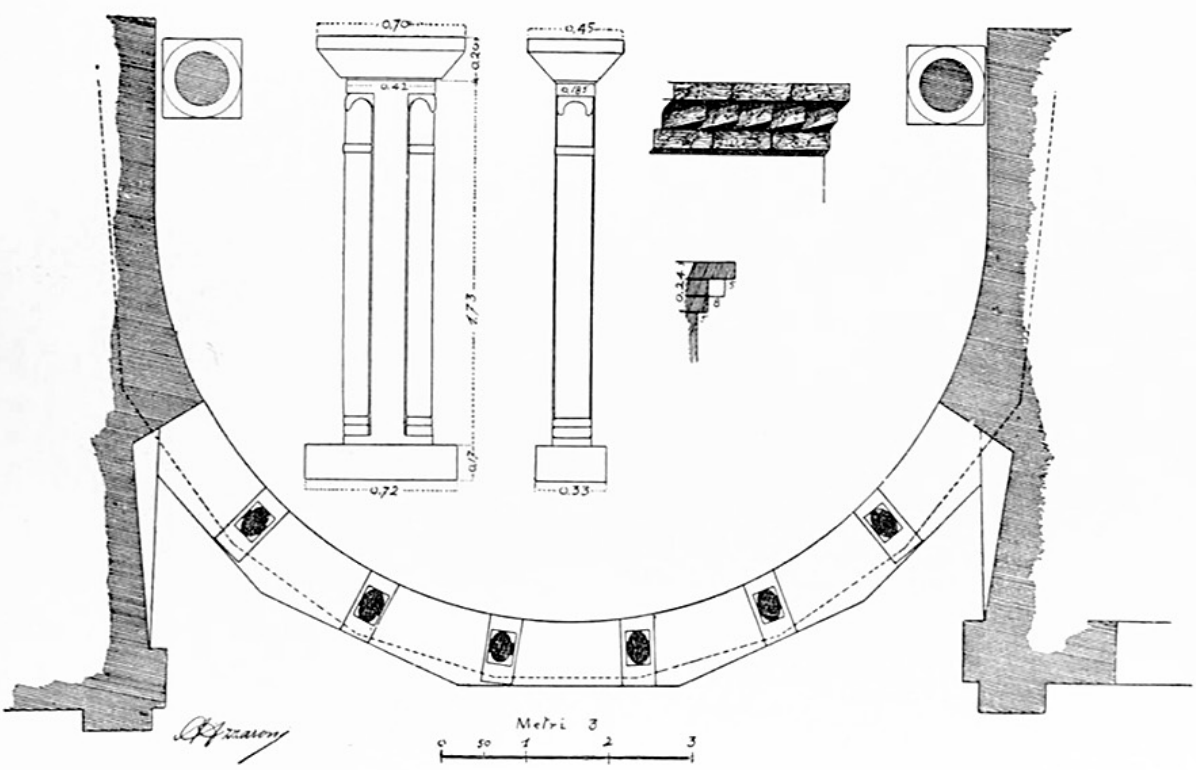


Abb. 69. Grundriß und Säulchen der Fenstergalerie

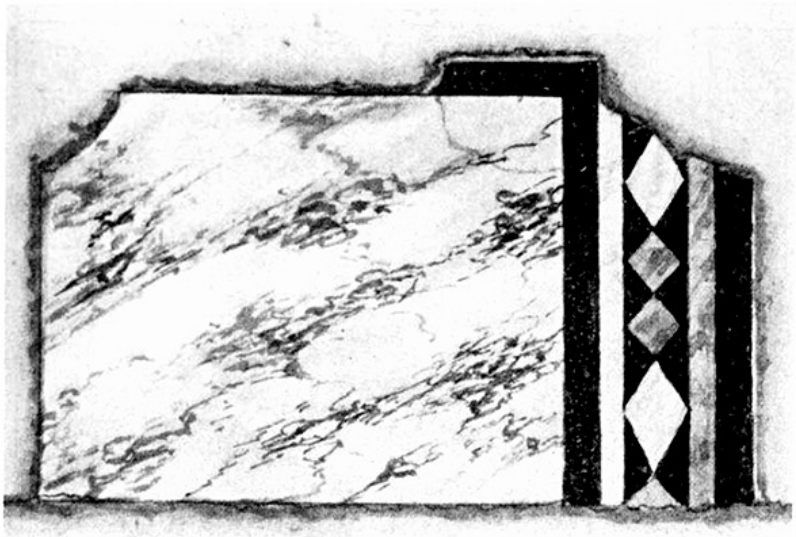


Abb. 70. Fragment von opus sectile

Abb. 71

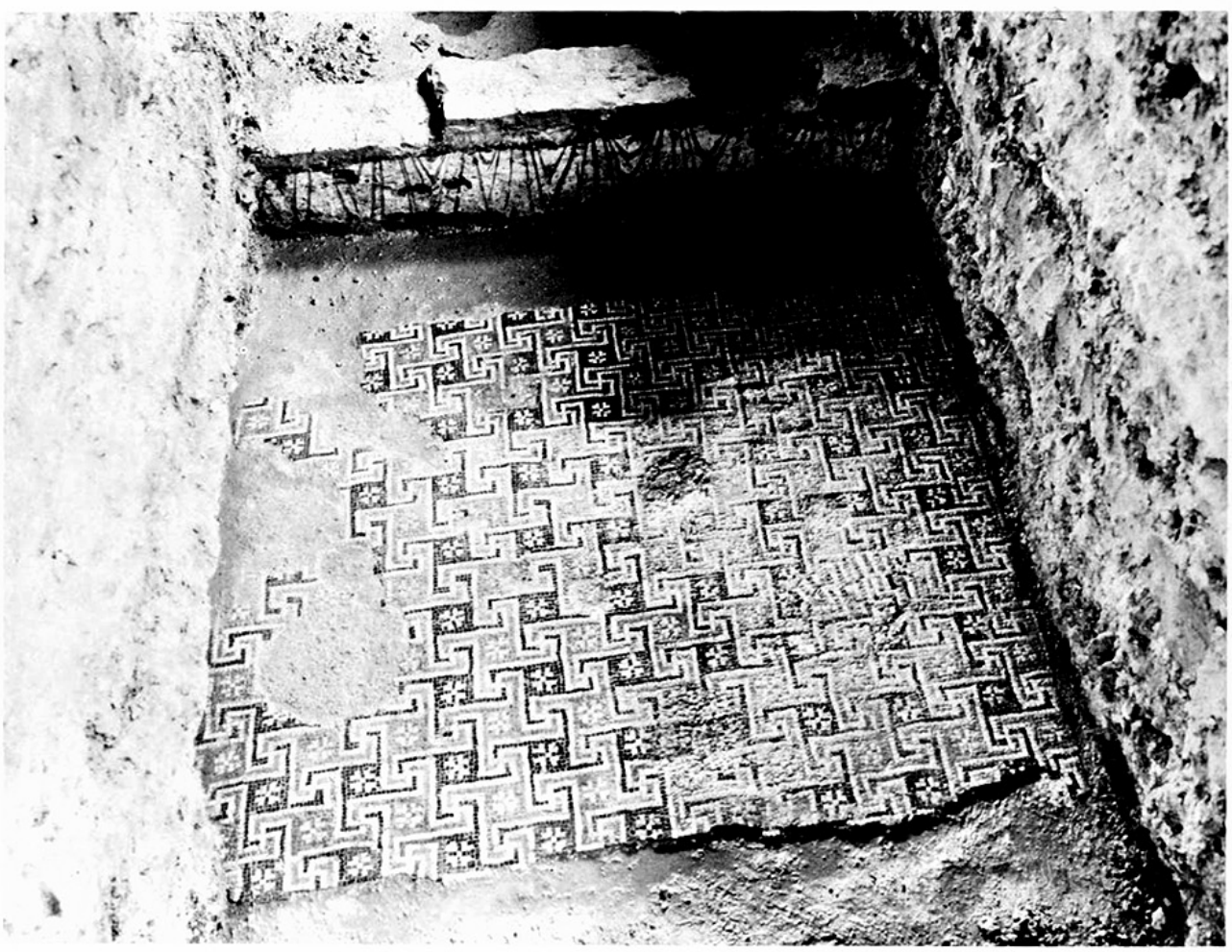


Abb. 72

Abb. 71—72. Fußbodenmosaiken

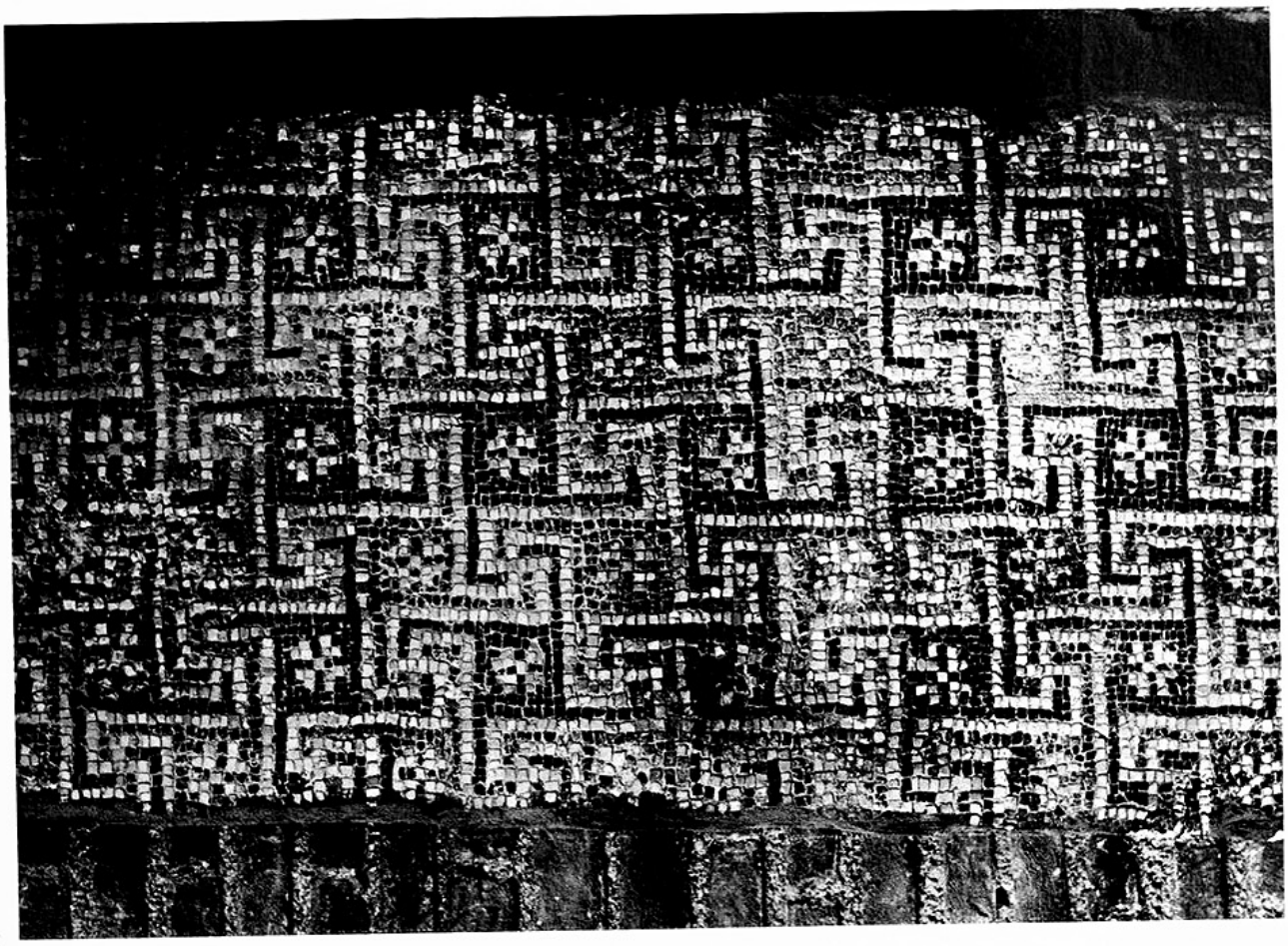


Abb. 73

Abb. 74

Abb. 73—74. Fußbodenmosaiken

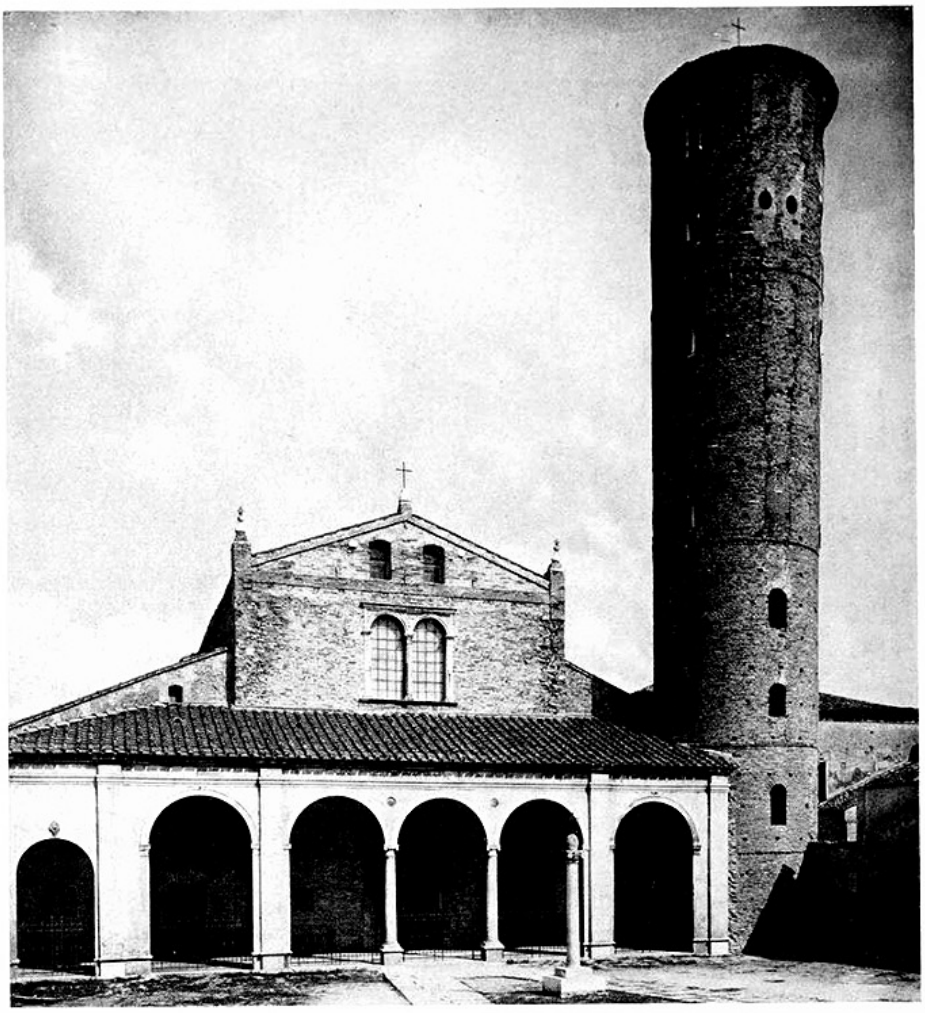


Abb. 75. Fassade (um 1900)

Abb. 76. Inneres um 1927, vor dem Wiederaufbau der Apsis (1950)

Abb. 77. Südseite

Abb. 78. Wandstück der Südaußenseite (restauriert)

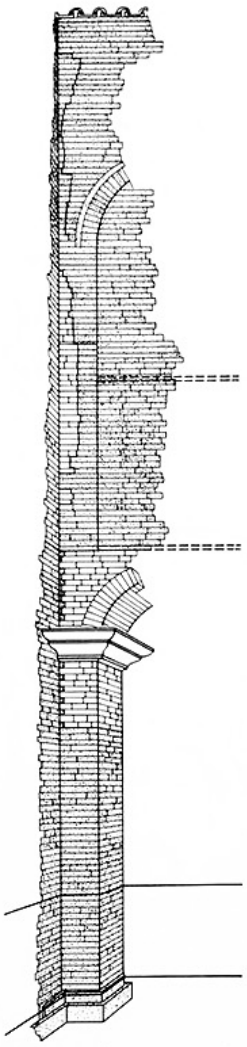


Abb. 79. Ansatz der Nordarkaden (mit Angabe der Holzanker)

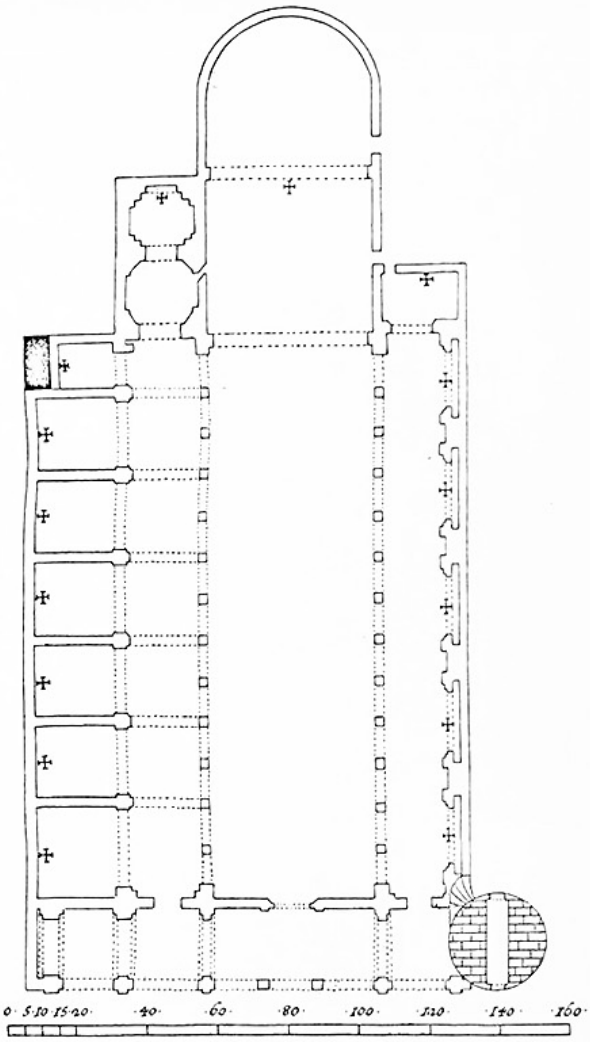


Abb. 80. Grundriß der Kirche (1760)

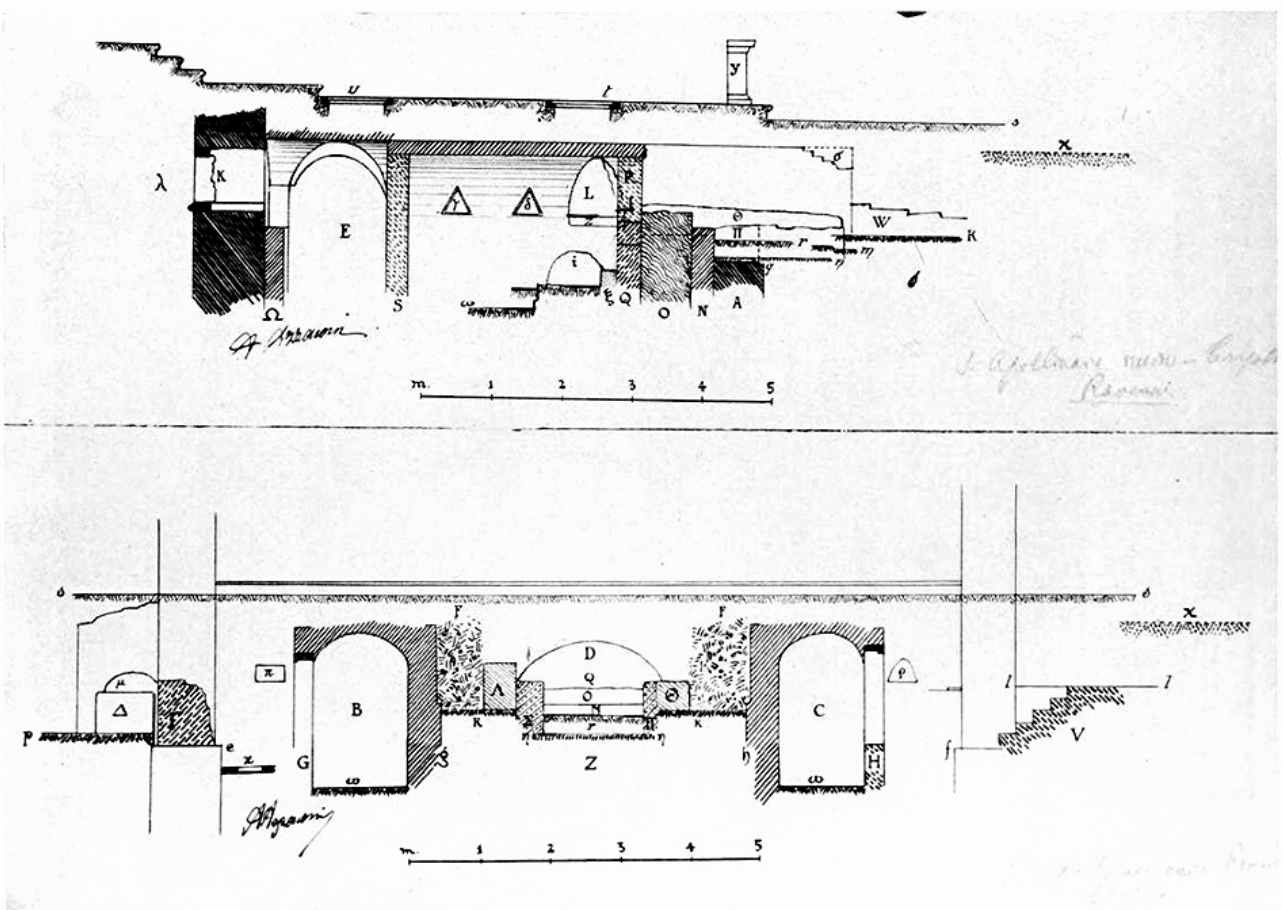


Abb. 81. Krypte. Schnitte (A. Azzaroni)

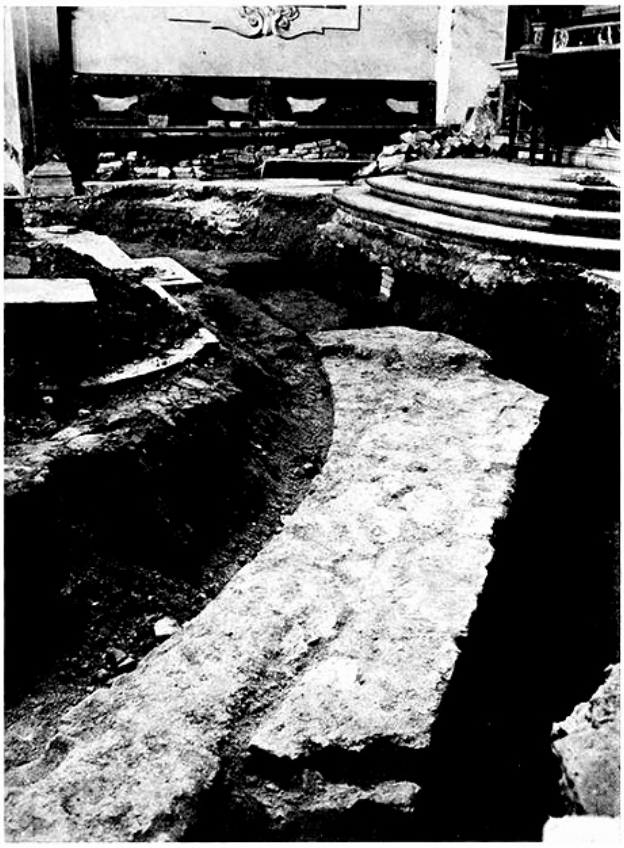


Abb. 82. Mauer-Reste der ursprünglichen Apsis

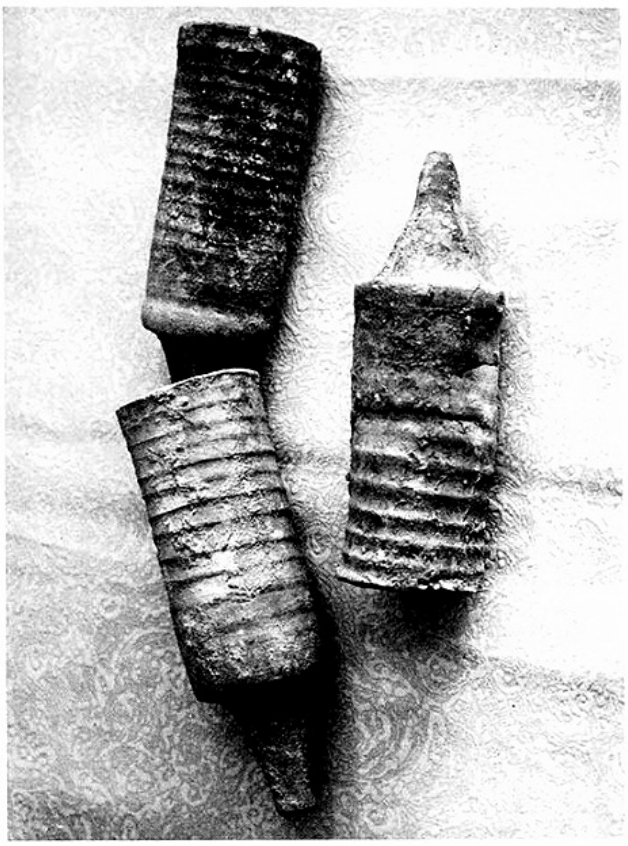


Abb. 83. Tonröhren der Apsiswölbung

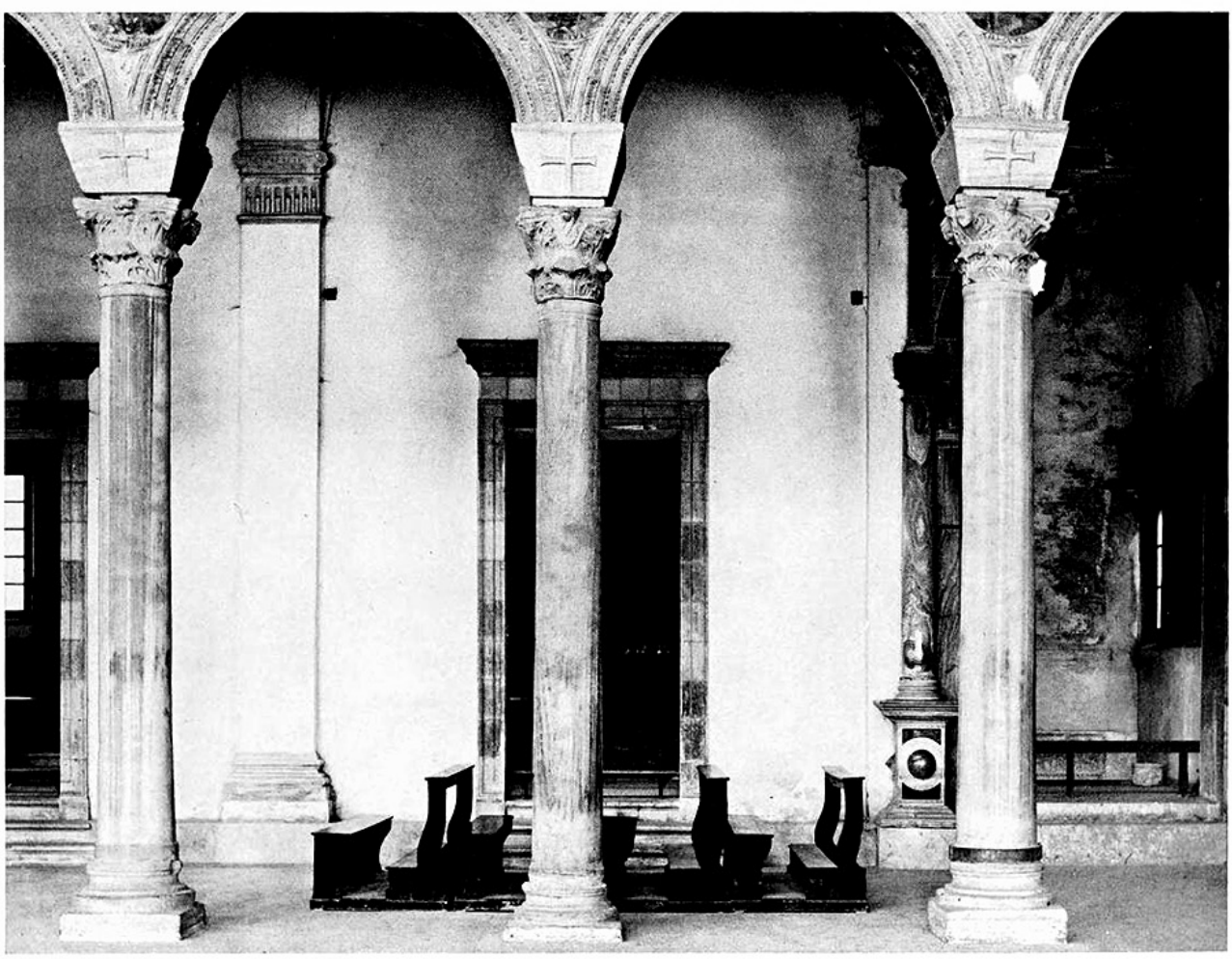


Abb. 84. Säulen der Nordarkaden

Abb. 85

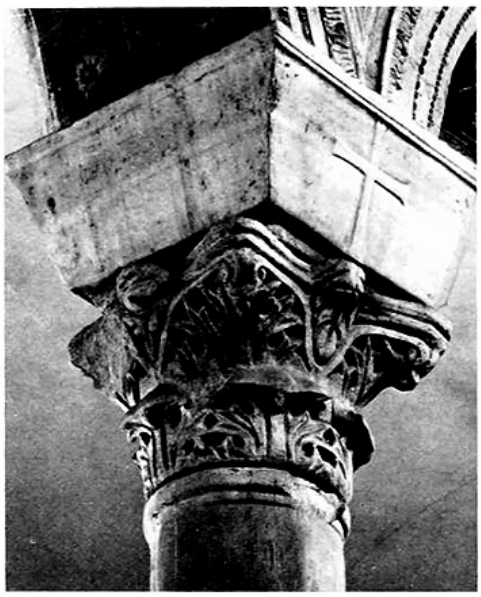


Abb. 86

Abb. 87

Abb. 88

Abb. 89

Abb. 90

Abb. 91

Abb. 85—91. Kapitelle und Kämpfer der Schiffssäulen

Abb. 92

Abb. 93

Abb. 94

Abb. 95

Abb. 96

Abb. 97

Abb. 98

Abb. 92—98. Kapitelle und Kämpfer der Schiffssäulen

Abb. 99

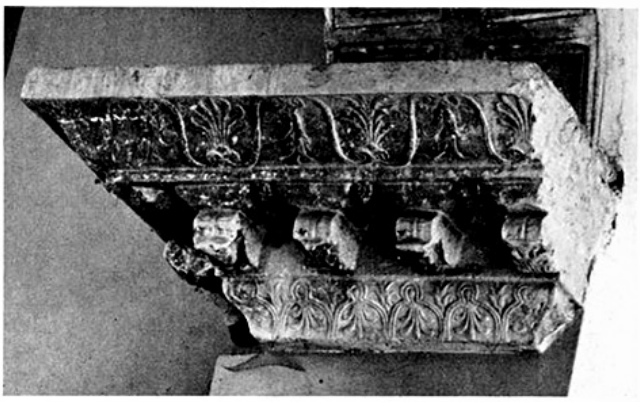


Abb. 100

Abb. 99—100. Kämpferblöcke der Arkadenansätze

Abb. 101

Abb. 102

Abb. 101—102. Basen der Schiffssäulen

Abb. 103

Abb. 104

Abb. 103—104. Kapitelle des 2. Jh., heute in der Apsis

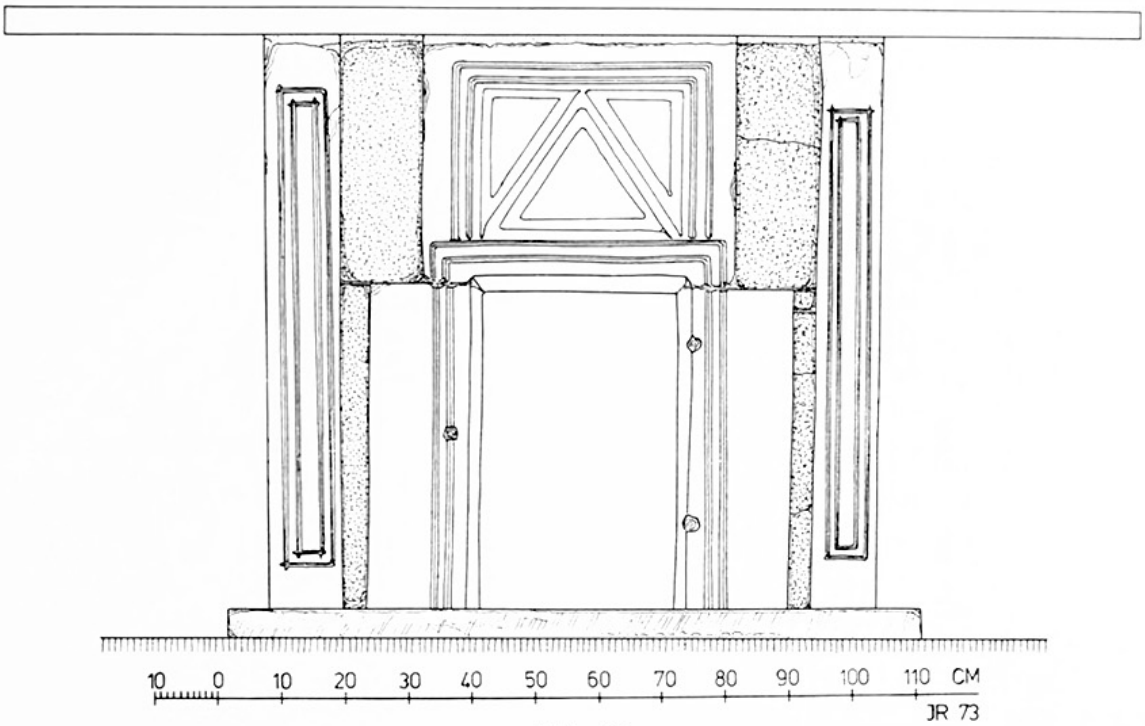


Abb. 105

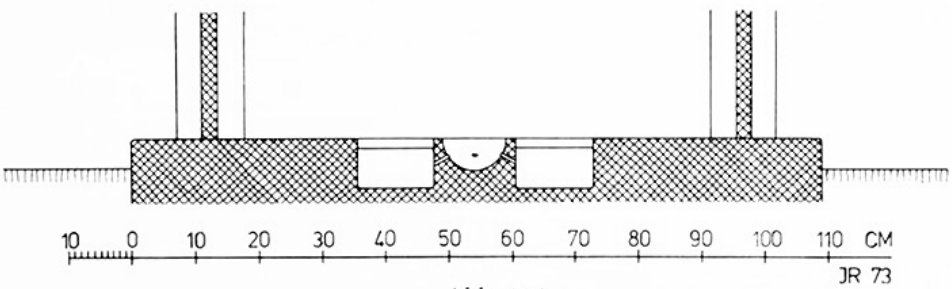


Abb. 106

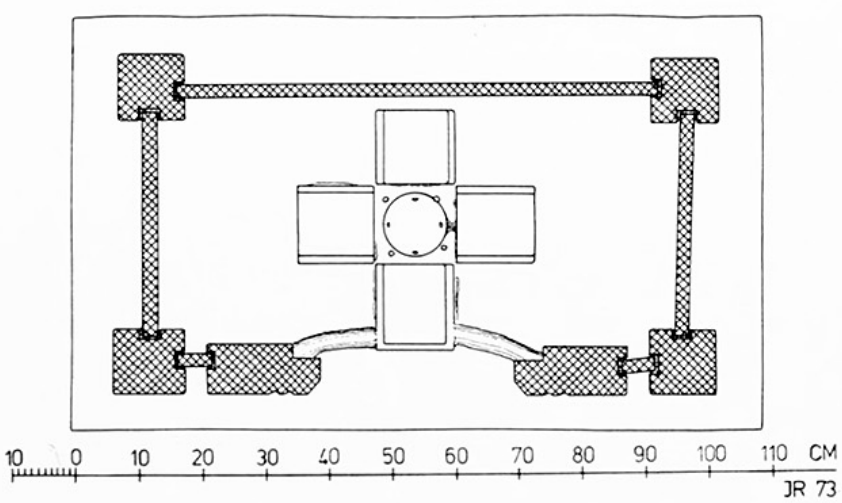


Abb. 107

Abb. 105—107. Altar (Zeichnungen J. Rasch)

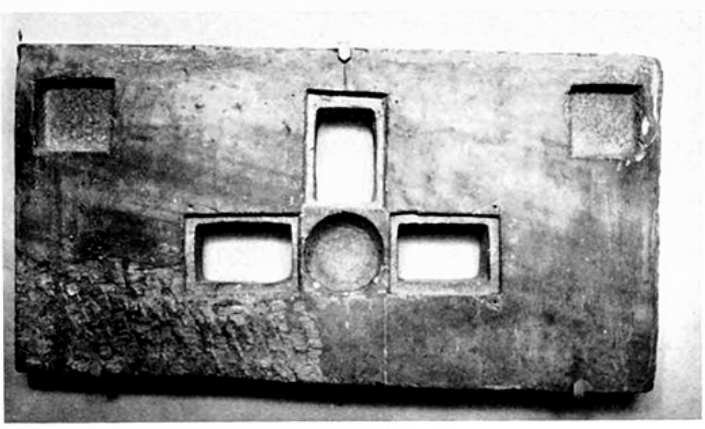


Abb. 108. Museo arcivescovile. Bodenplatte eines Altars

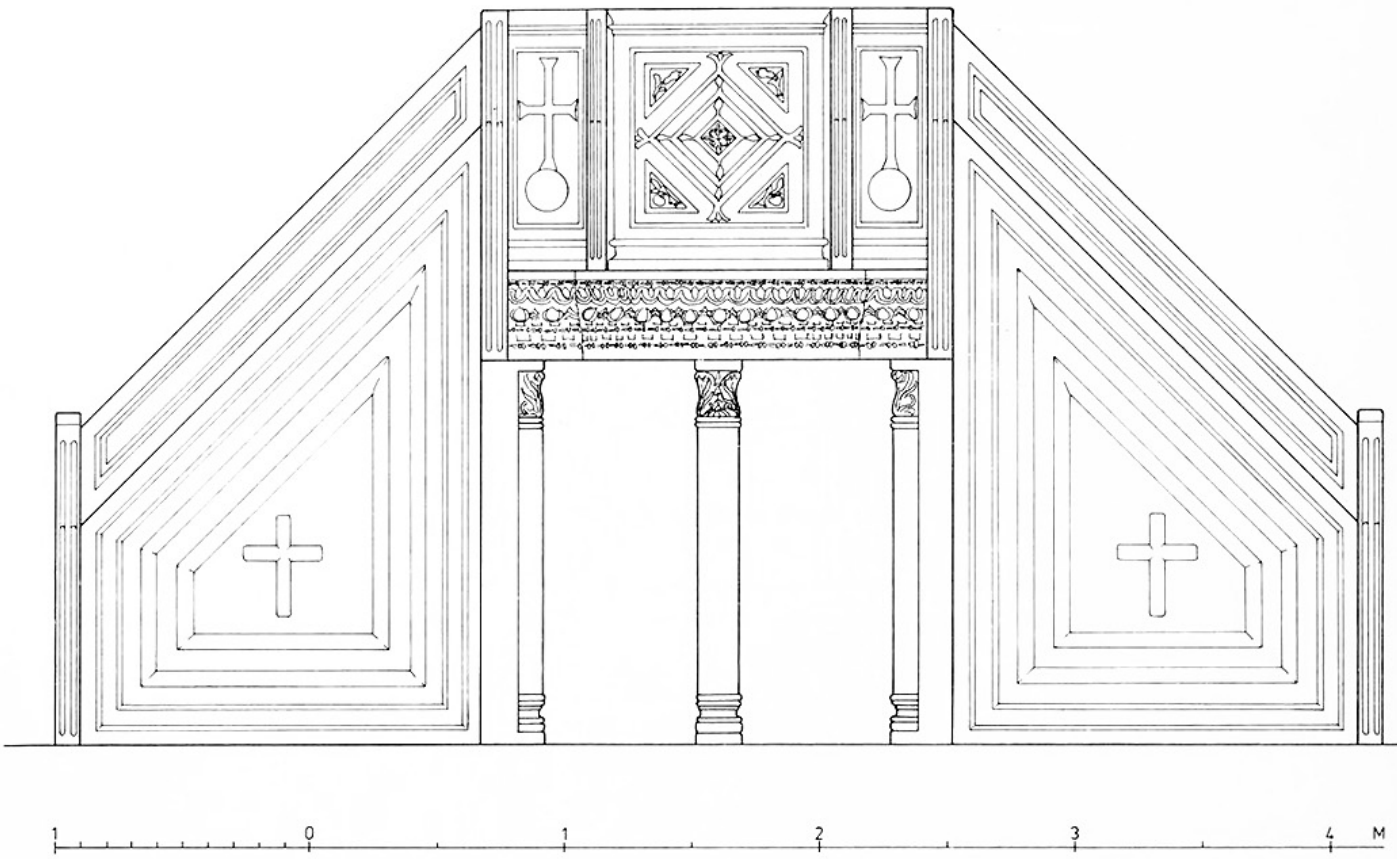


Abb. 109. Ambo. Rekonstruktion

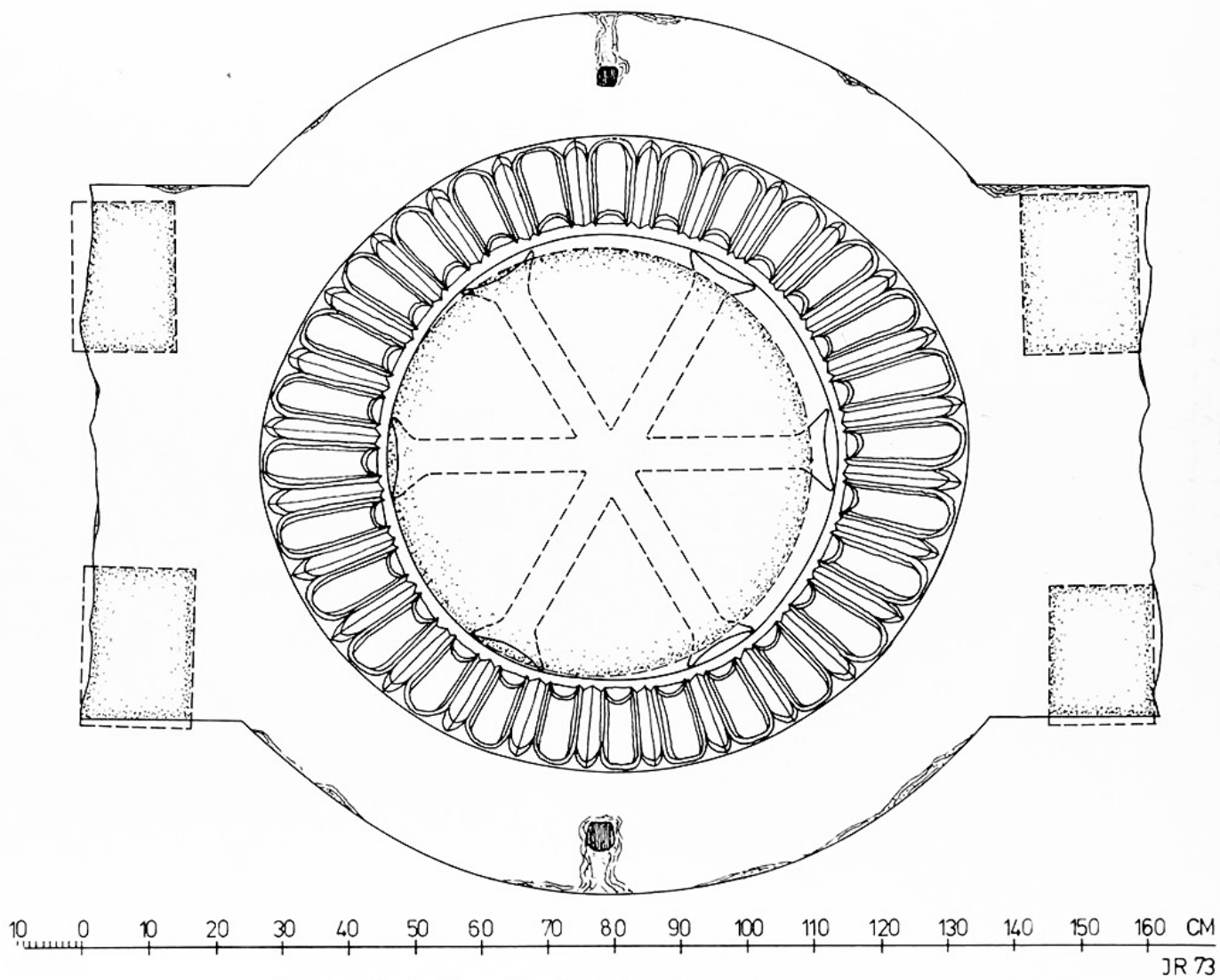


Abb. 110. Ambo. Untersicht der Bodenplatte (Zeichnungen J. Rasch)

Abb. 111. Ehemalige Cappella delle Reliquie

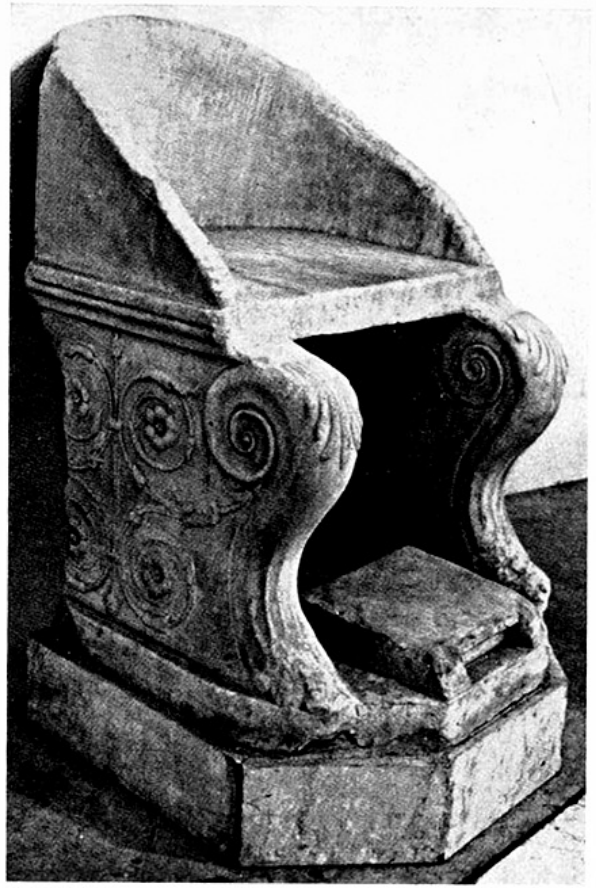


Abb. 112. Bischofsthron

Abb. 113. Fragment einer Schrankenplatte

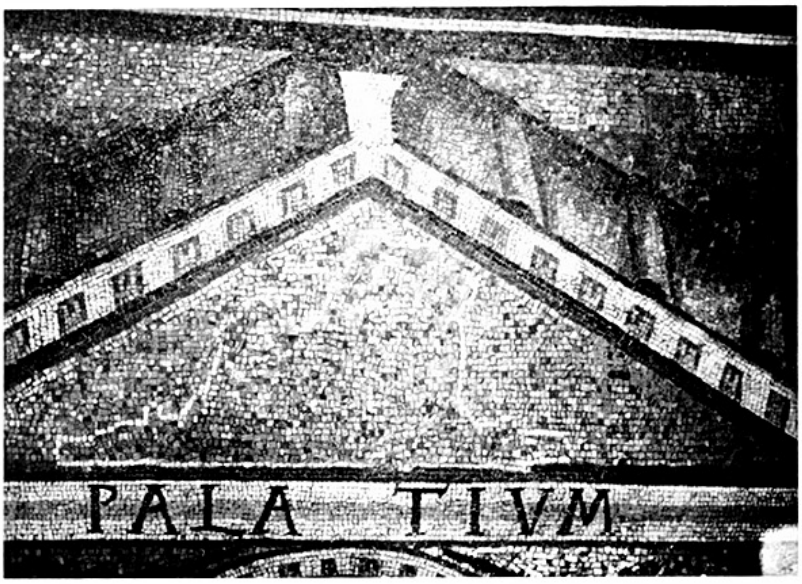


Abb. 114

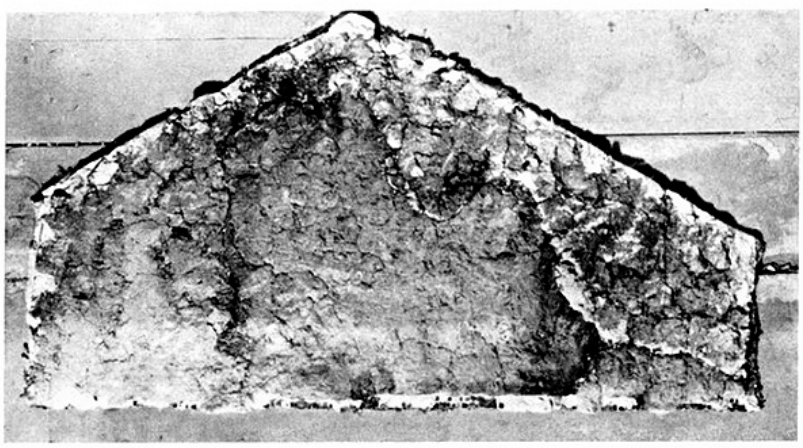


Abb. 115

Abb. 114—115. Aus dem Mosaik des Palatium

Abb. 116

Nägel zum Festigen des Mörtels

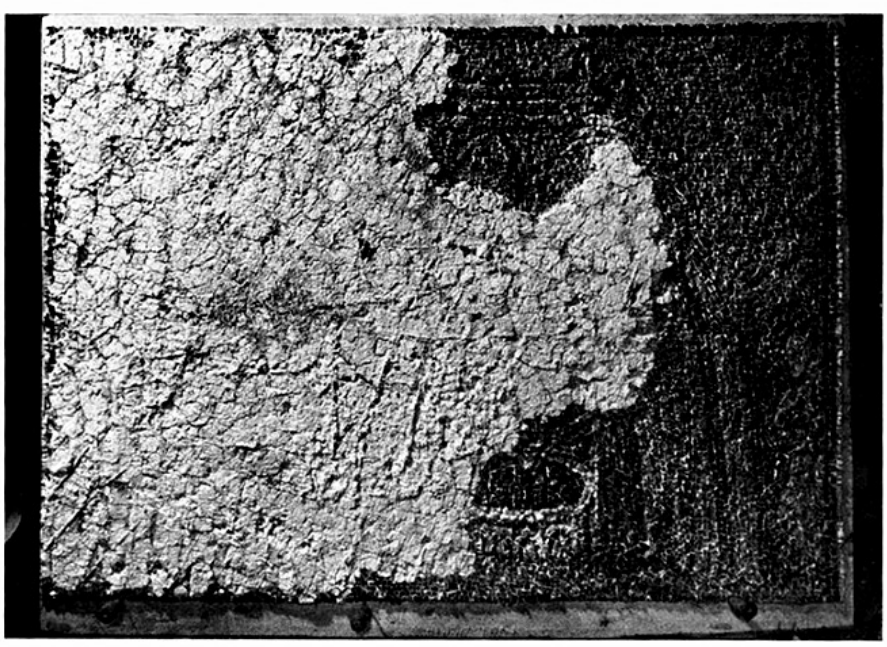


Abb. 117. Rückseite eines Mosaiks (Jesus und Samariterin)

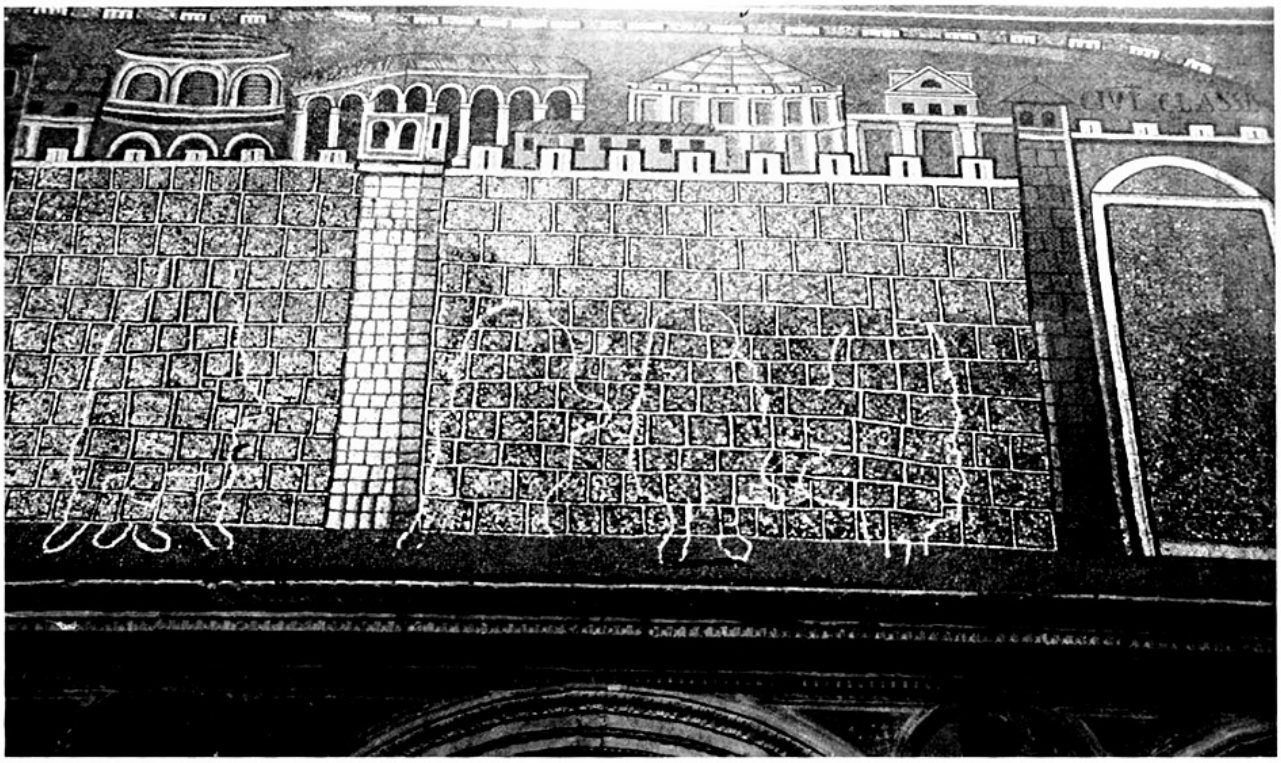


Abb. 118. Aus dem Mosaik der Civitas Classis

Abb. 119. Reste von Sinopien

Abb. 120. Weinwunder von Kana (nach Ciampini)

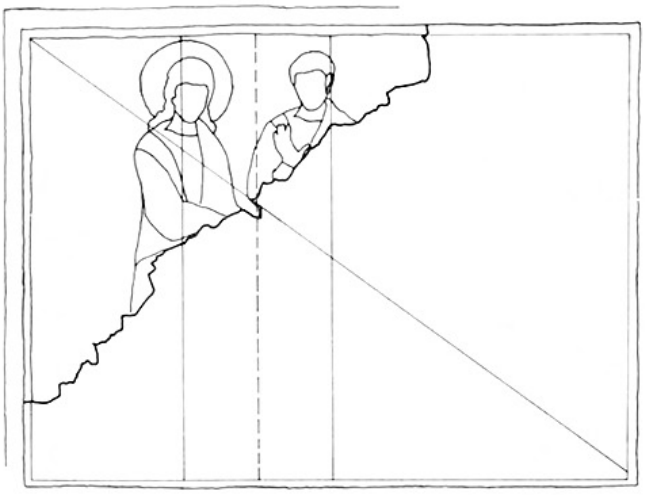


Abb. 121

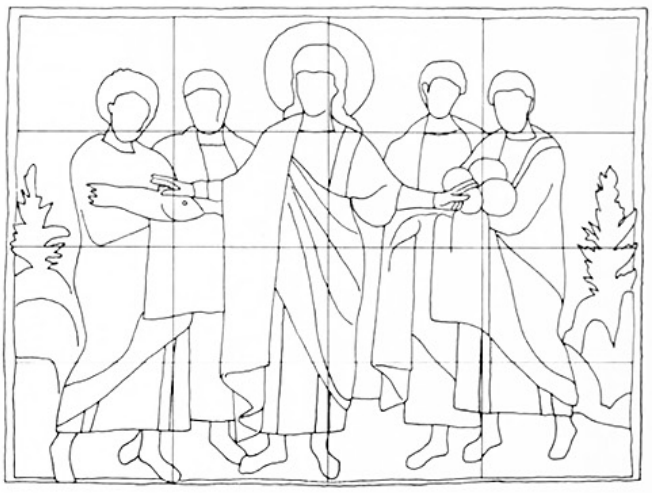


Abb. 122

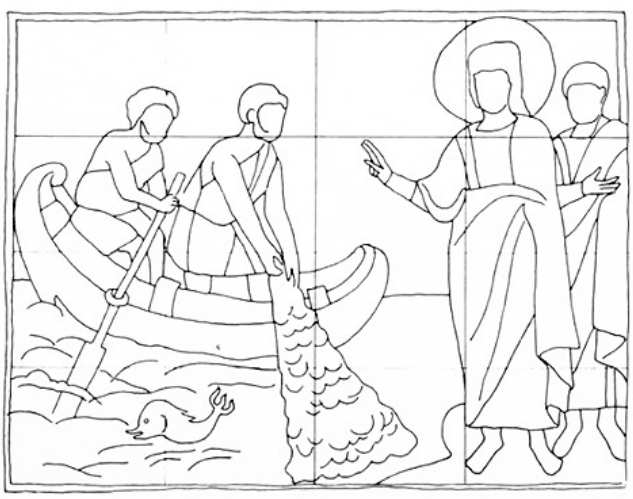


Abb. 123

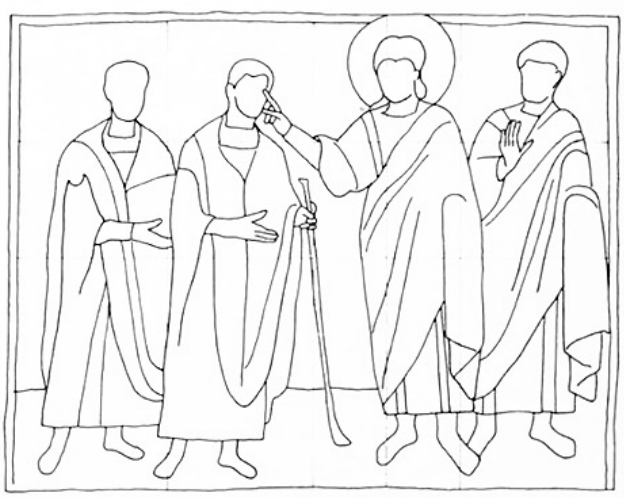


Abb. 124

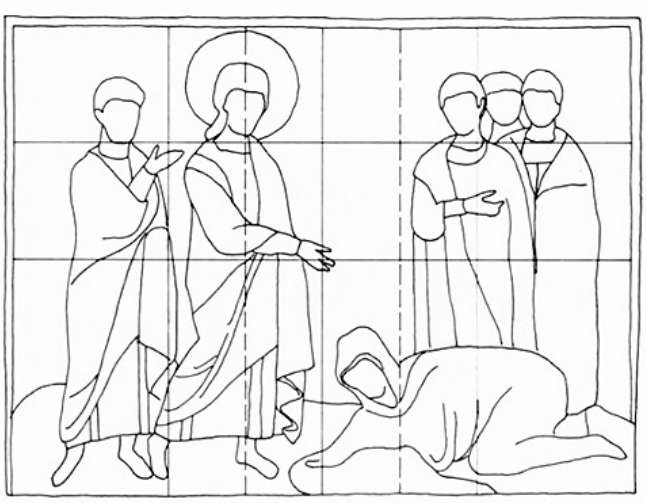


Abb. 125

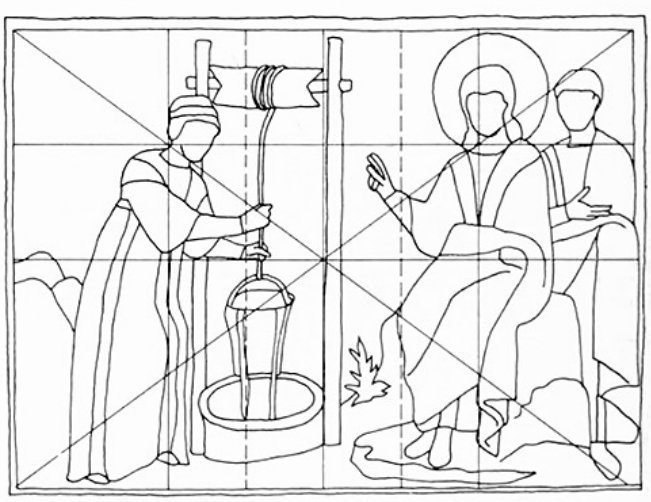


Abb. 126

Abb. 121—126. Christusmosaiken. Koordinatennetz

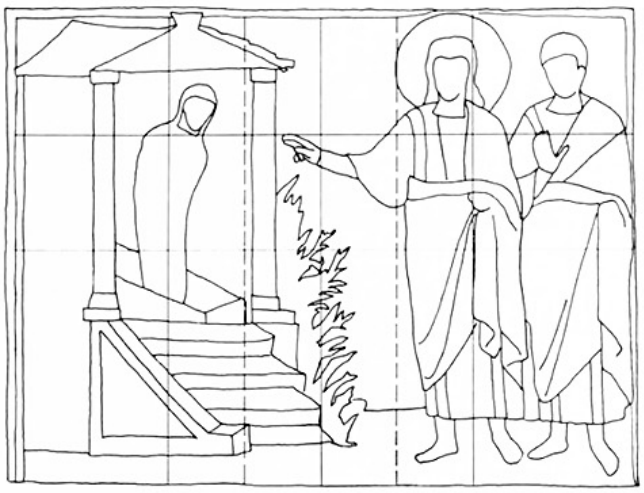


Abb. 127

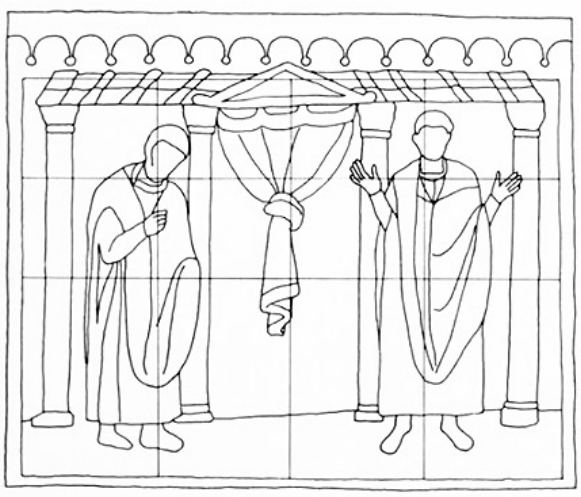


Abb. 128

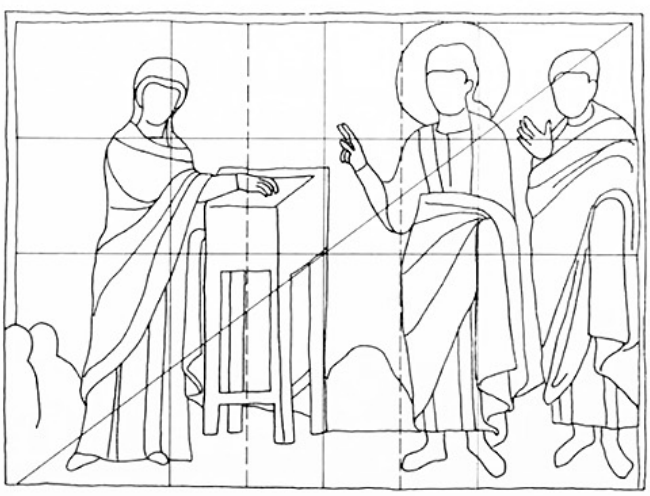


Abb. 129

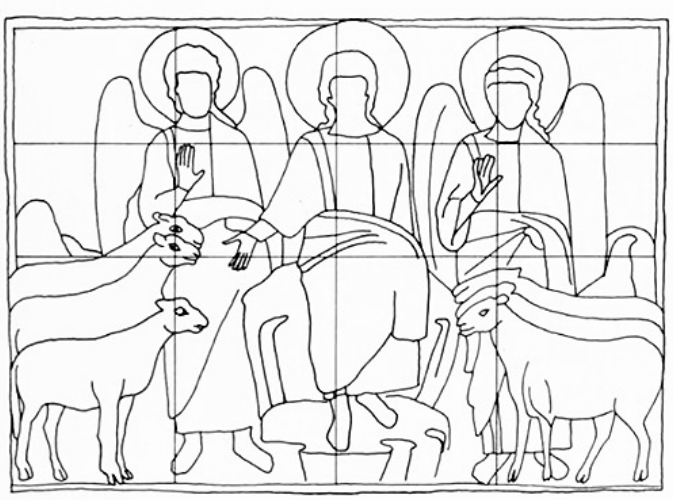


Abb. 130

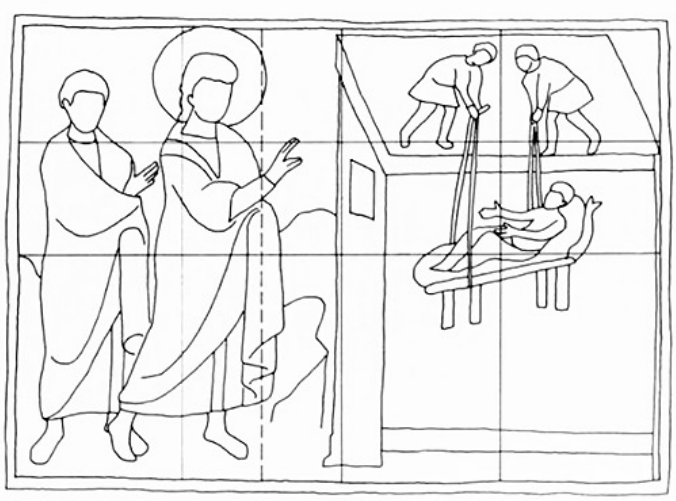


Abb. 131

Abb. 127—131. Christusmosaiken. Koordinatennetz

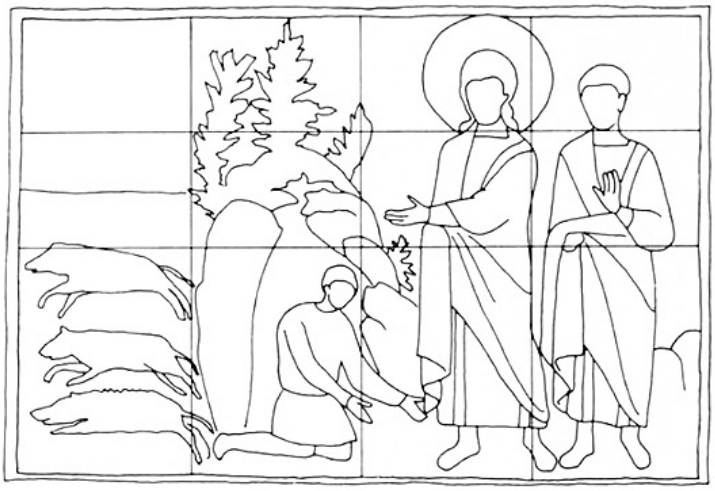


Abb. 132

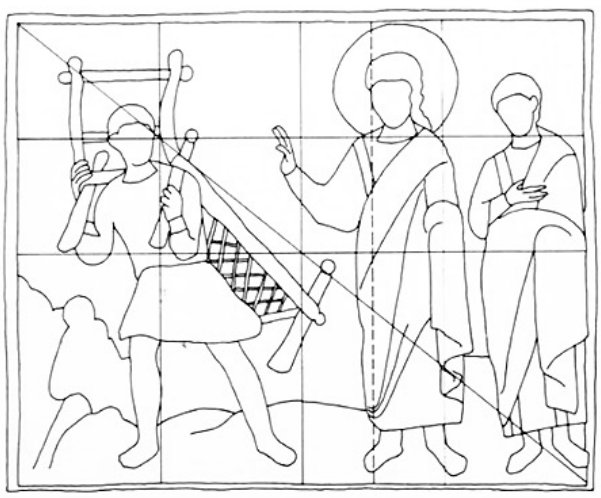


Abb. 133

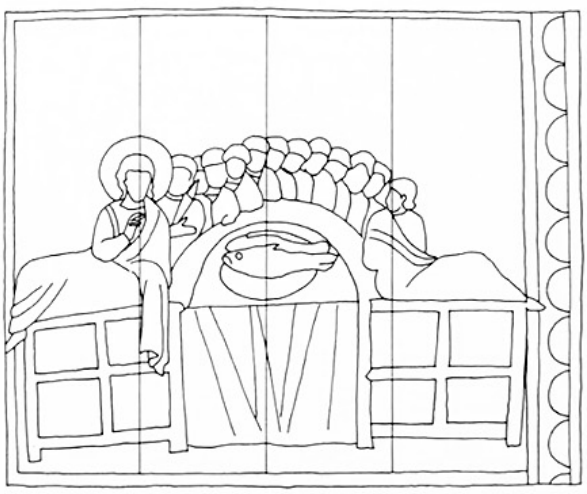


Abb. 134

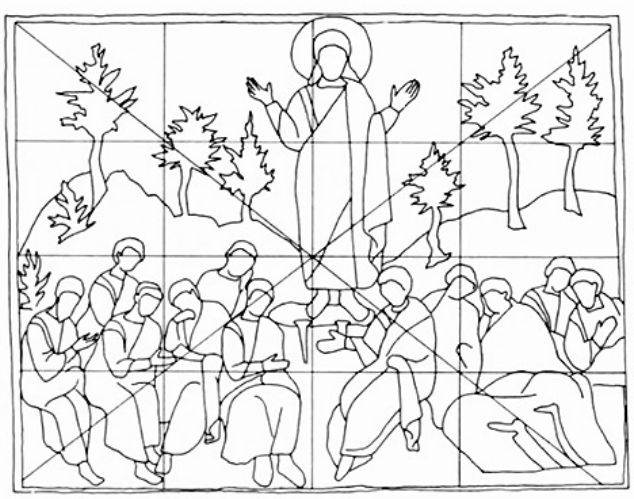


Abb. 135

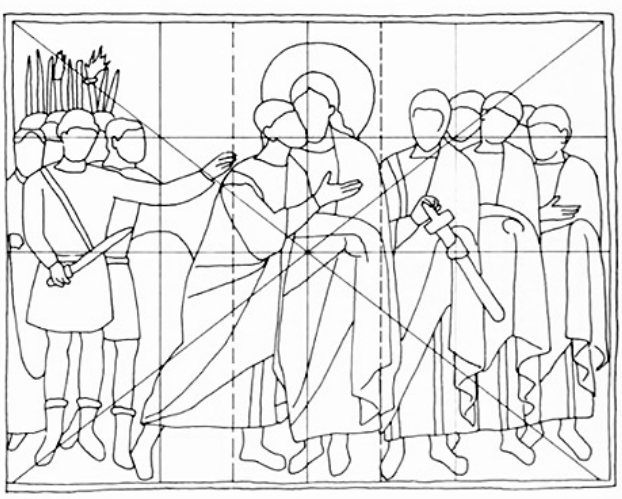


Abb. 136

Abb. 132—136. Christusmosaiken. Koordinatennetz

Abb. 137

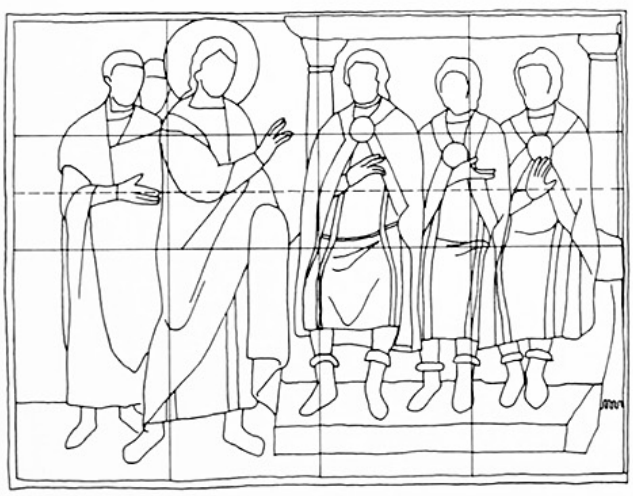


Abb. 138

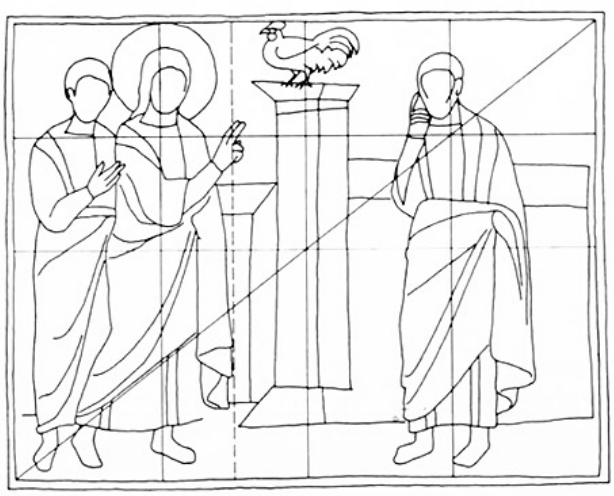


Abb. 139

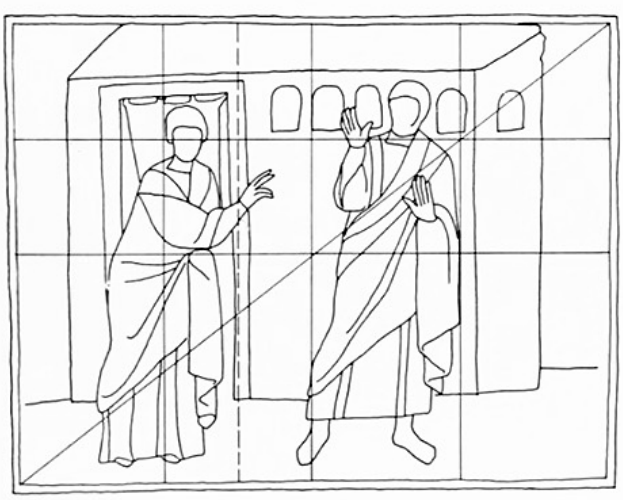


Abb. 140

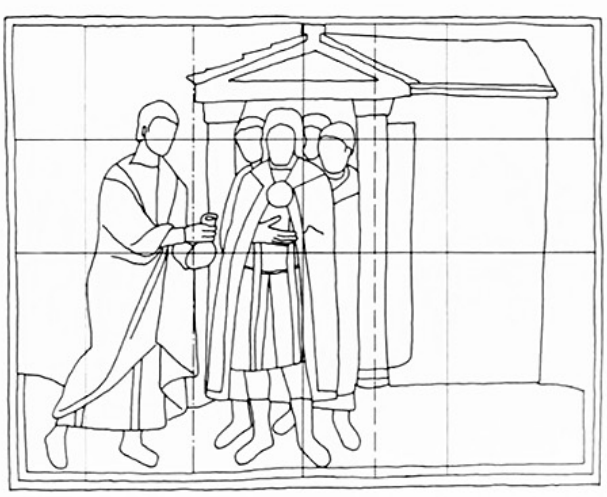


Abb. 141

Abb. 137—141. Christusmosaiken. Koordinatennetz

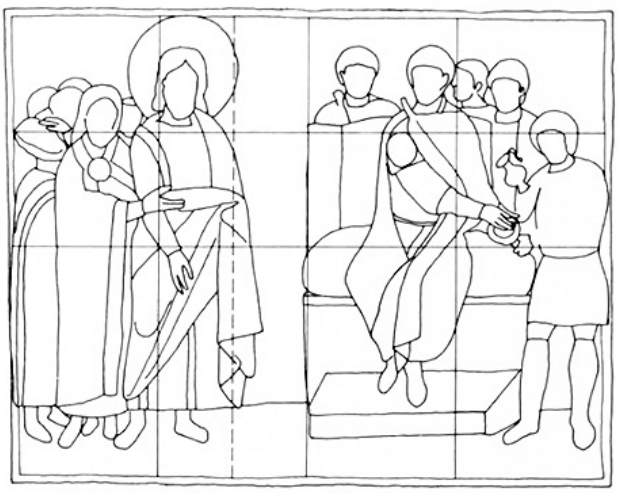


Abb. 142

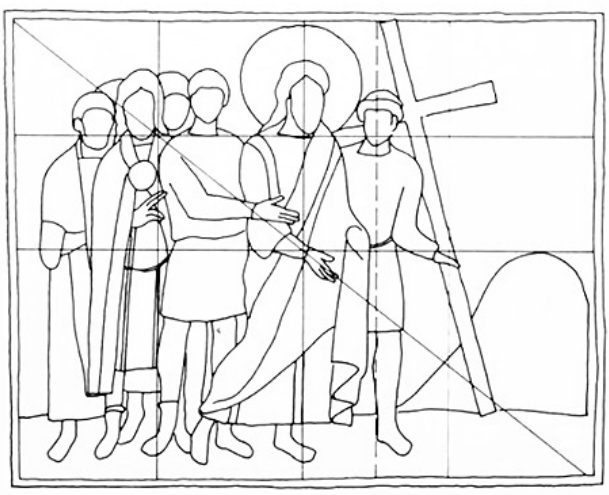


Abb. 143

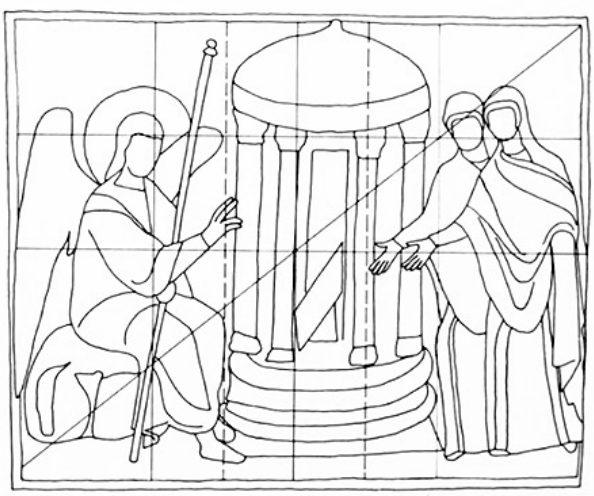


Abb. 144

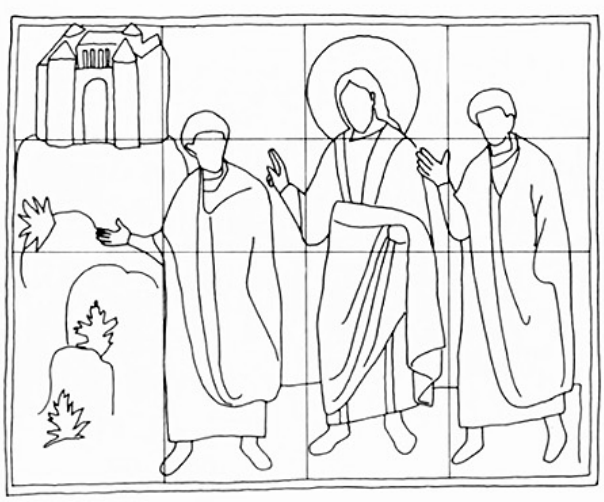


Abb. 145

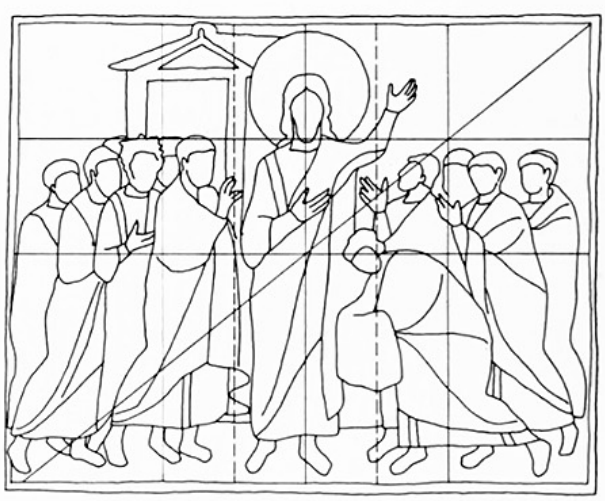


Abb. 146

Abb. 142—146. Christusmosaiken. Koordinatennetz

Abb. 147. Ansicht von Süden (Anfang 19. Jh.)

Abb. 148. Cappella Arcivescovile. Inneres (19. Jh.)

Abb. 149. Turm der Stadtmauer an der Cappella. Jetziger Zustand

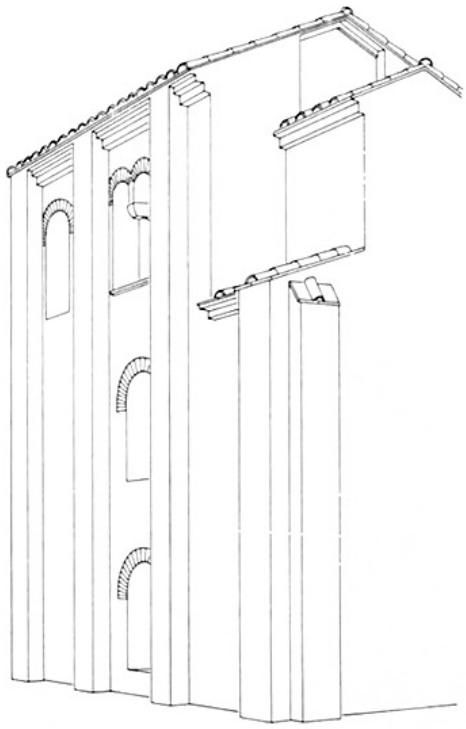


Abb. 150. Ursprünglicher Zustand. Rekonstruktion

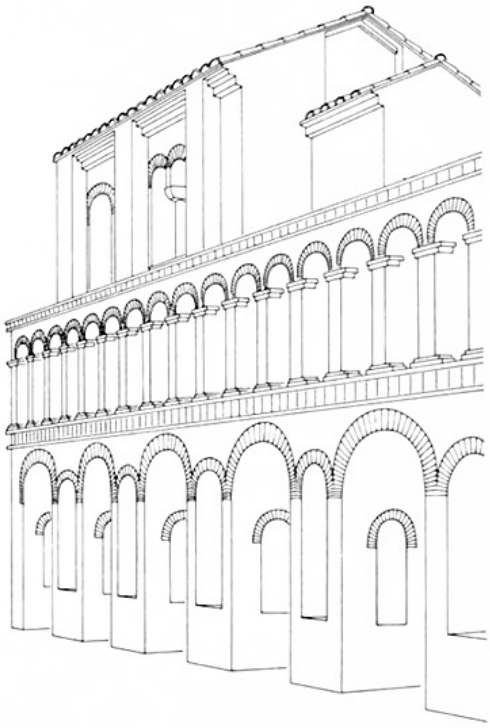


Abb. 151. Nach Vorbau des sog. Vivarium. Rekonstruktion

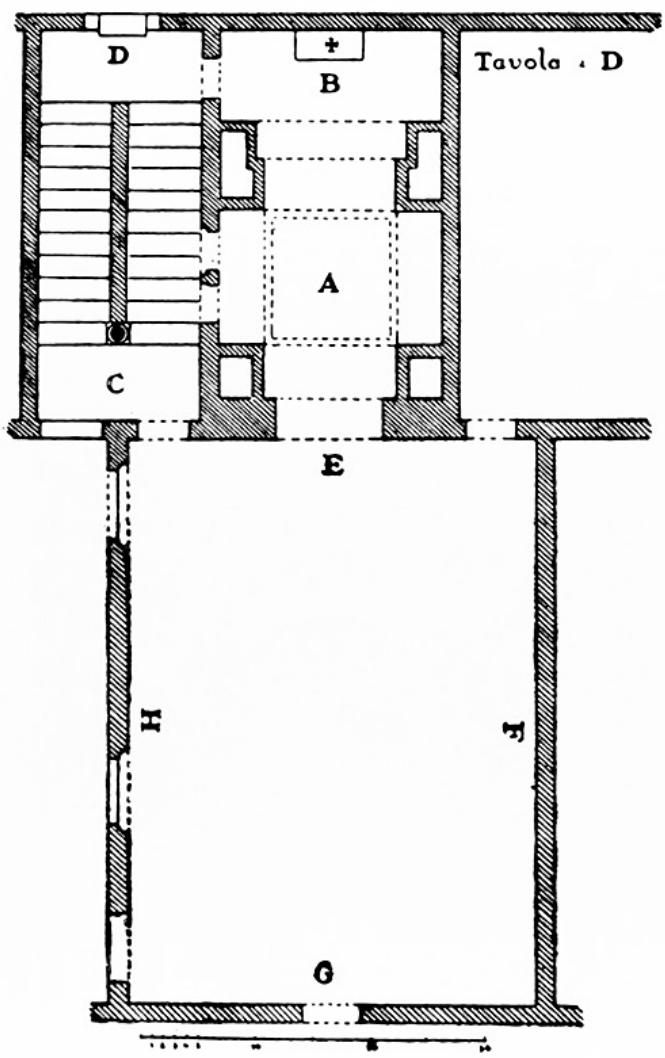


Abb. 152. Grundriß (nach Mitte 18. Jh.)

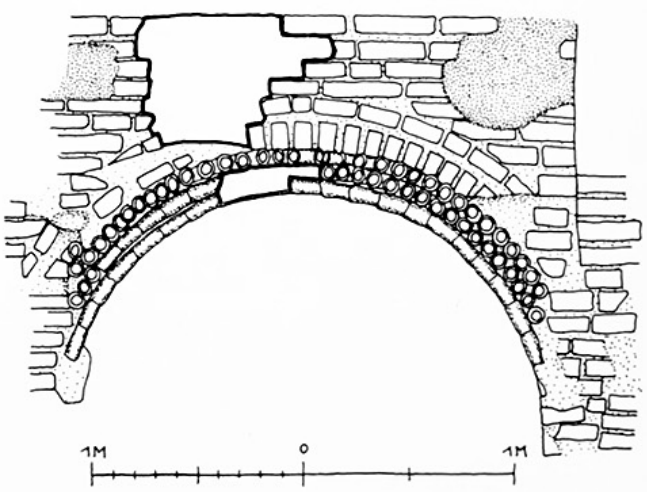


Abb. 153. Ansatz der Apsiswölbung

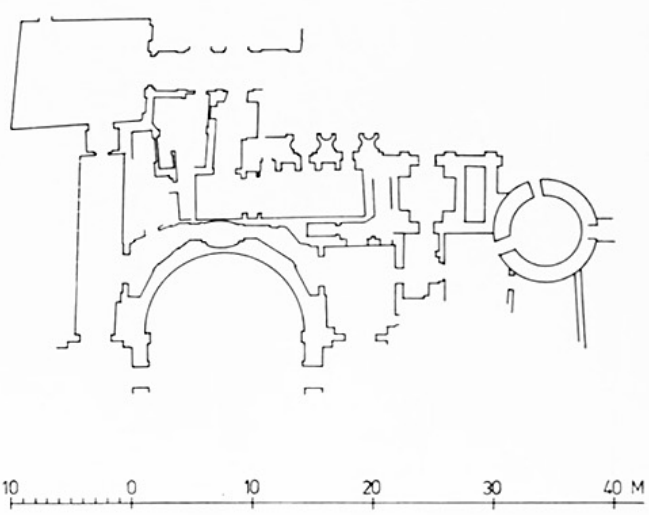


Abb. 154. Lageskizze

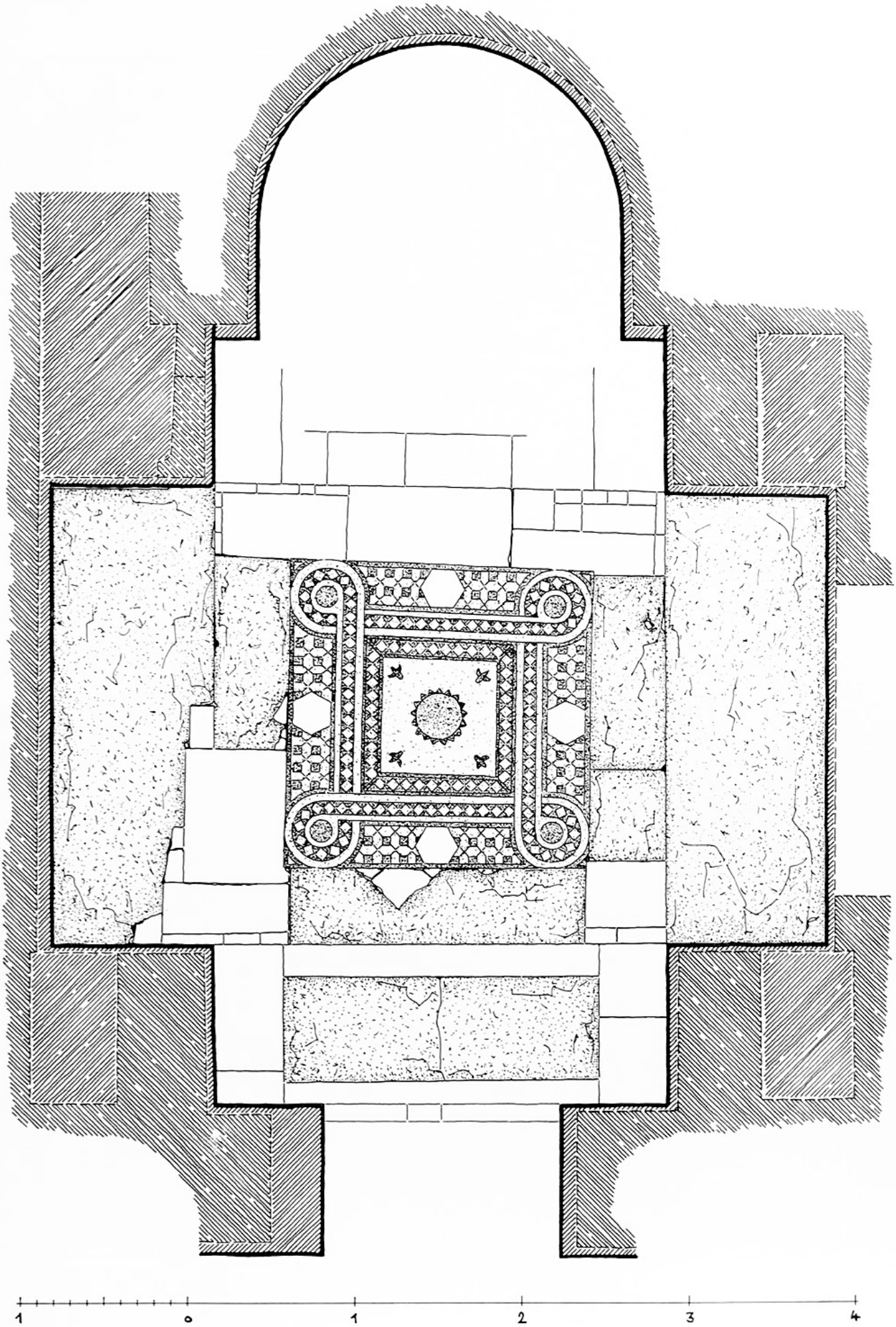


Abb. 155. Grundriß mit Fußboden (Zeichnung P. Großmann)

Abb. 156. Ansicht von Westen bis zum 2. Weltkrieg

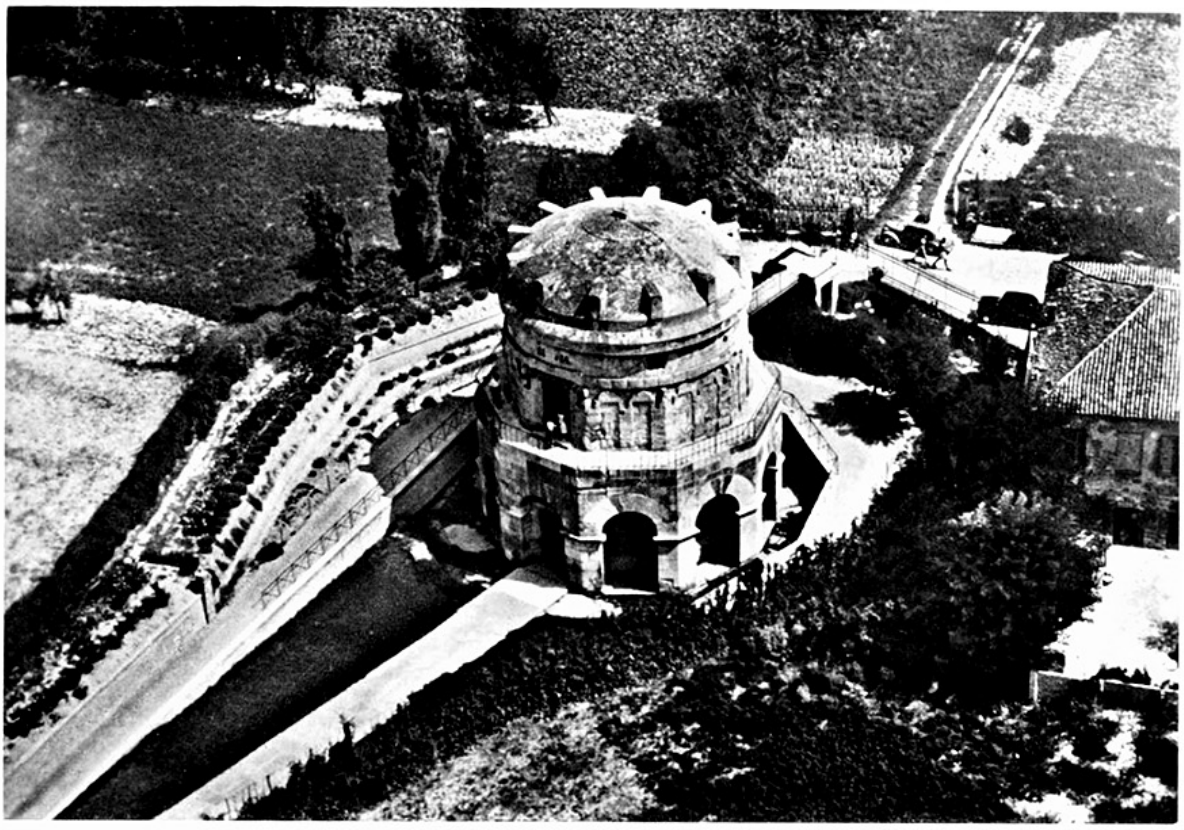


Abb. 157. Luftaufnahme

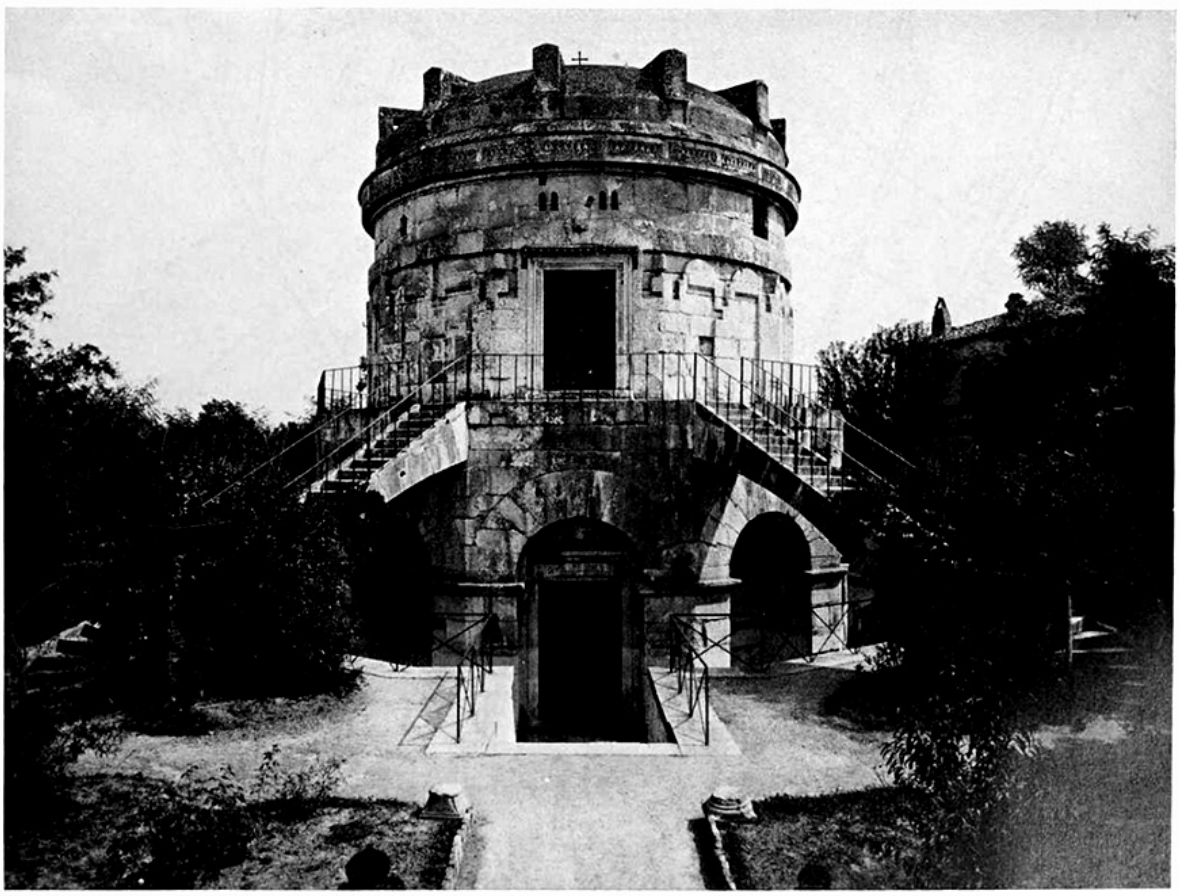


Abb. 158. Zustand bis 1918/19

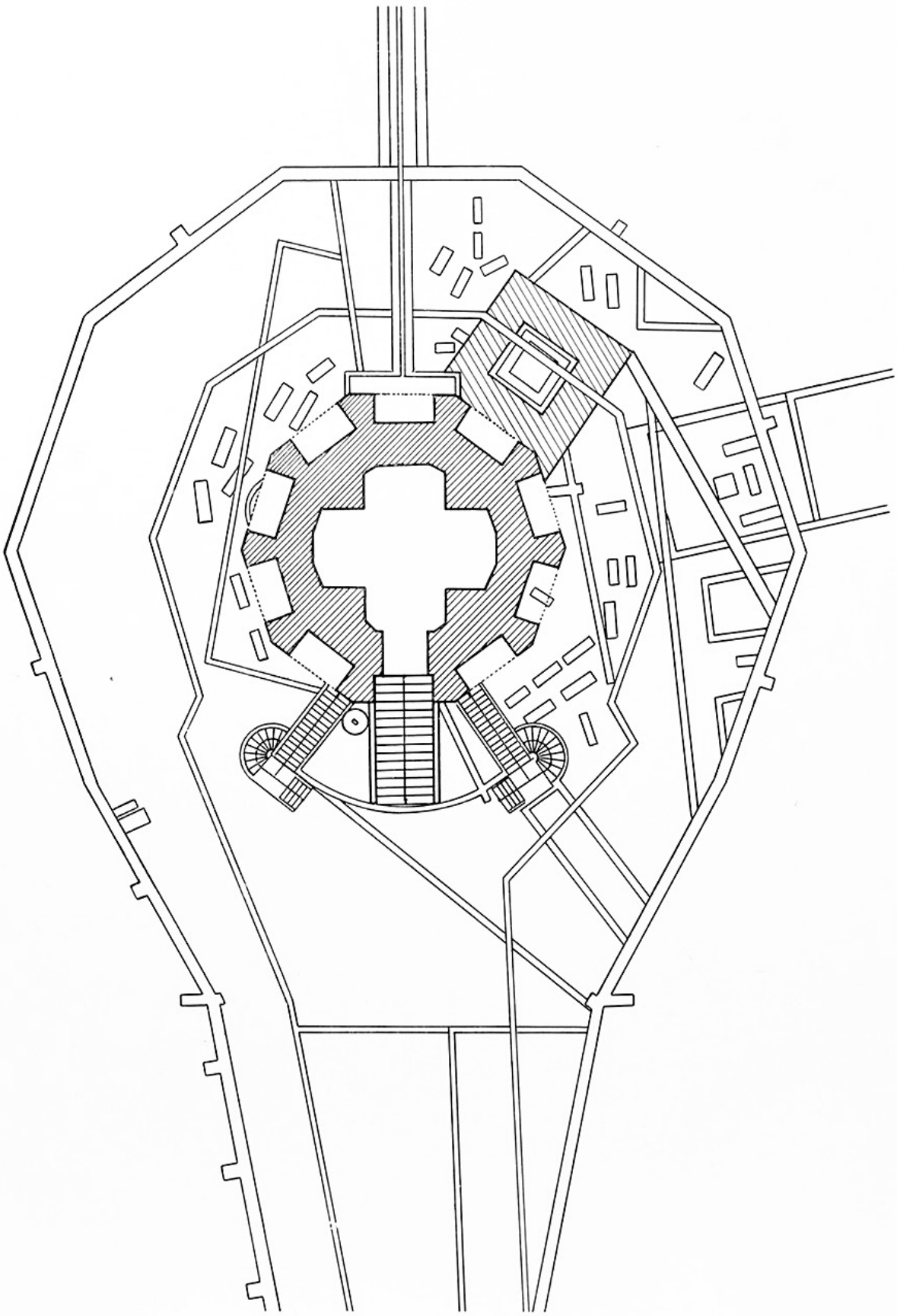


Abb. 159. Ausgrabungsplan von 1844

Abb. 160. Gemälde von G. Bellini. Neapel, Museo di Capodimonte

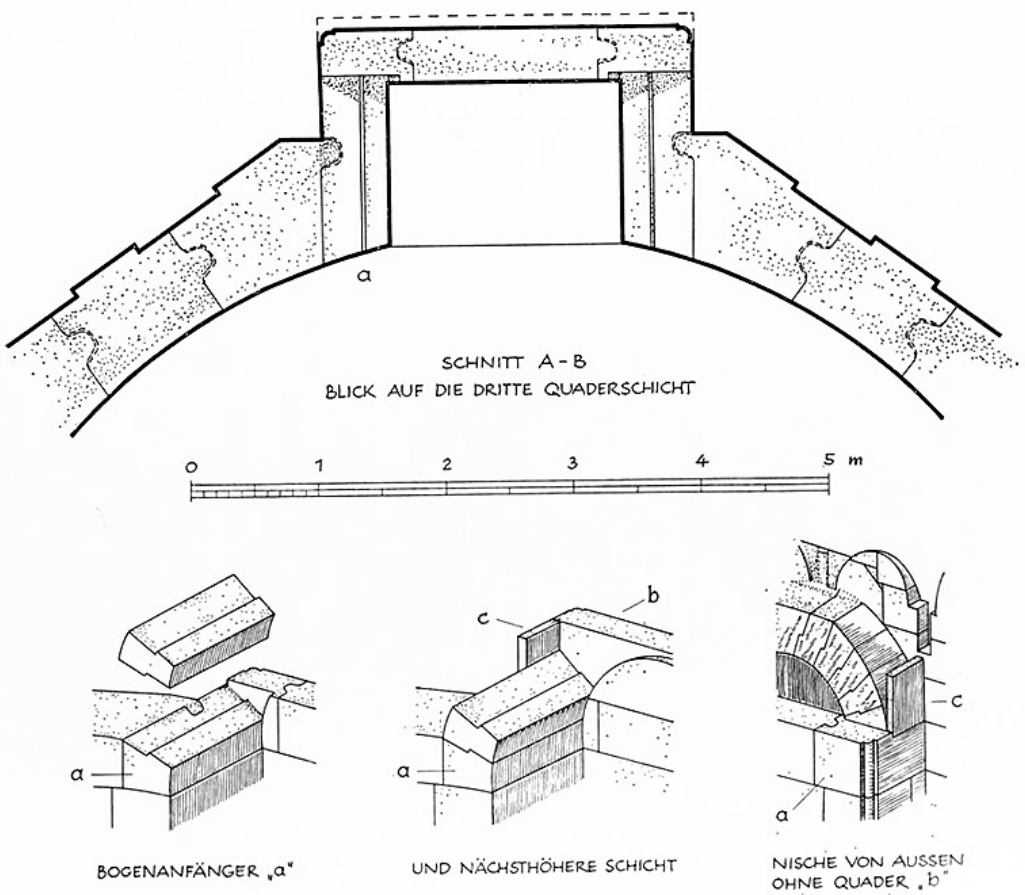


Abb. 161. Obergeschoß, Apsis. Konstruktionsdetails

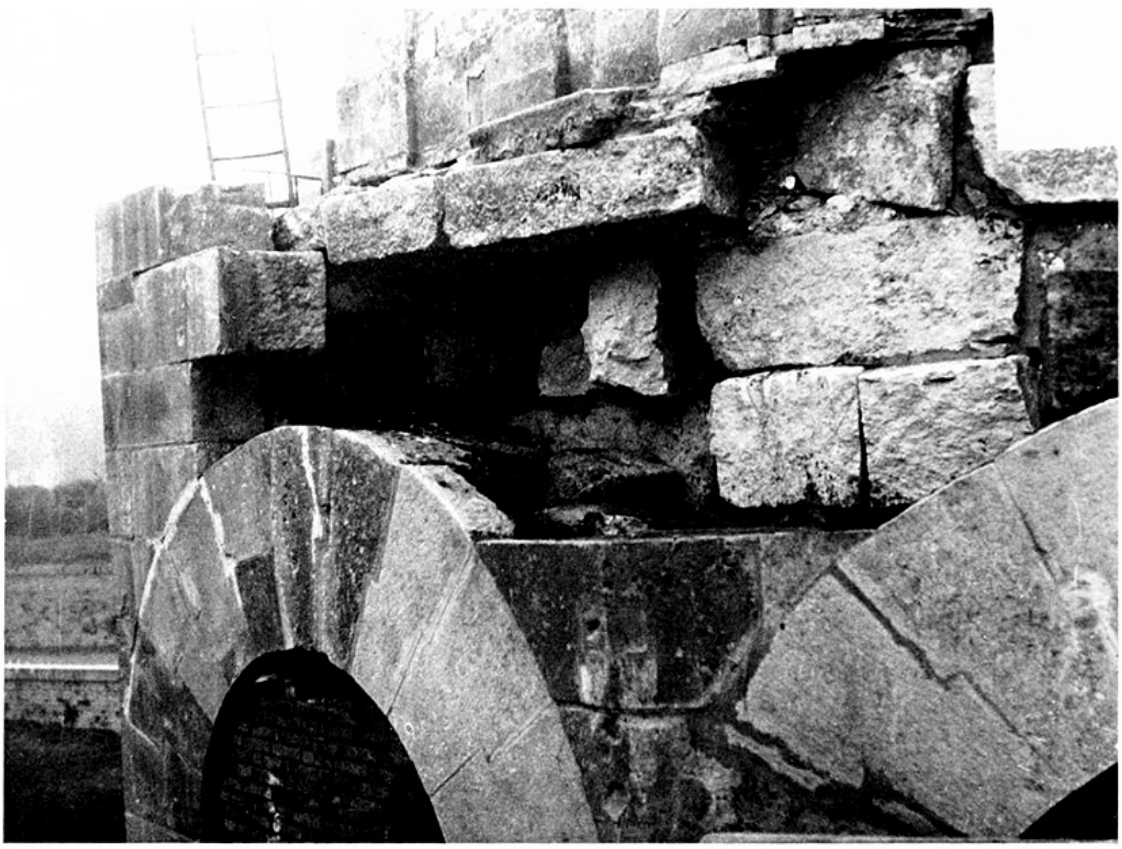


Abb. 162. Während der Restaurierung 1949

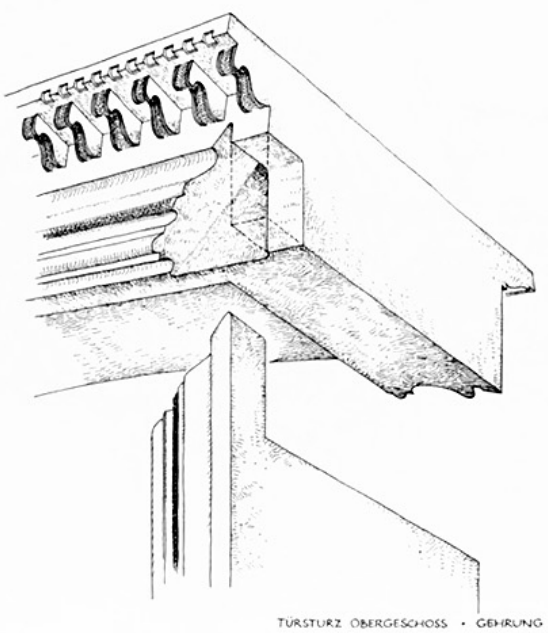


Abb. 163. Obergeschoß, Tür. Sturz und Gewände

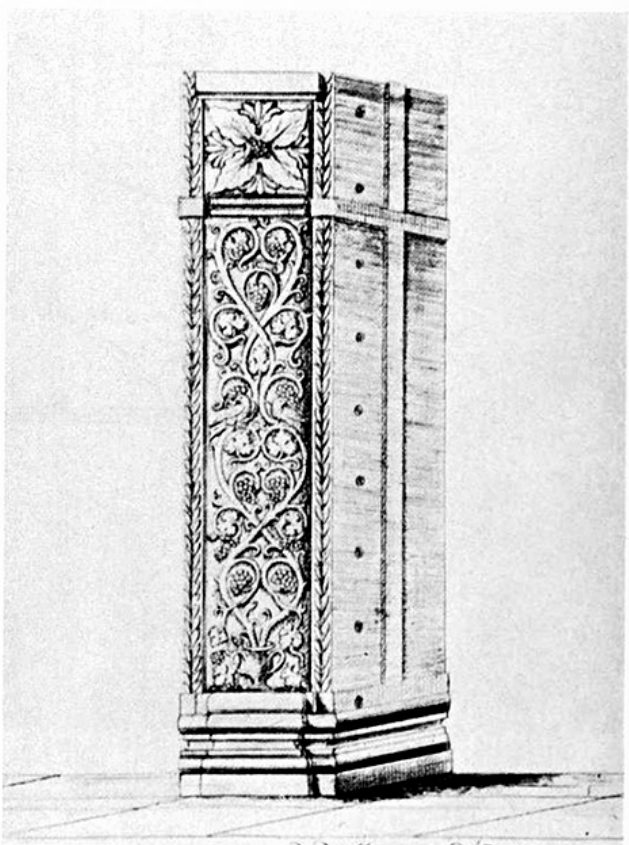


Abb. 164. Pfeiler von der Umzäunung. Zeichnung Anfang 19. Jh.

Abb. 165

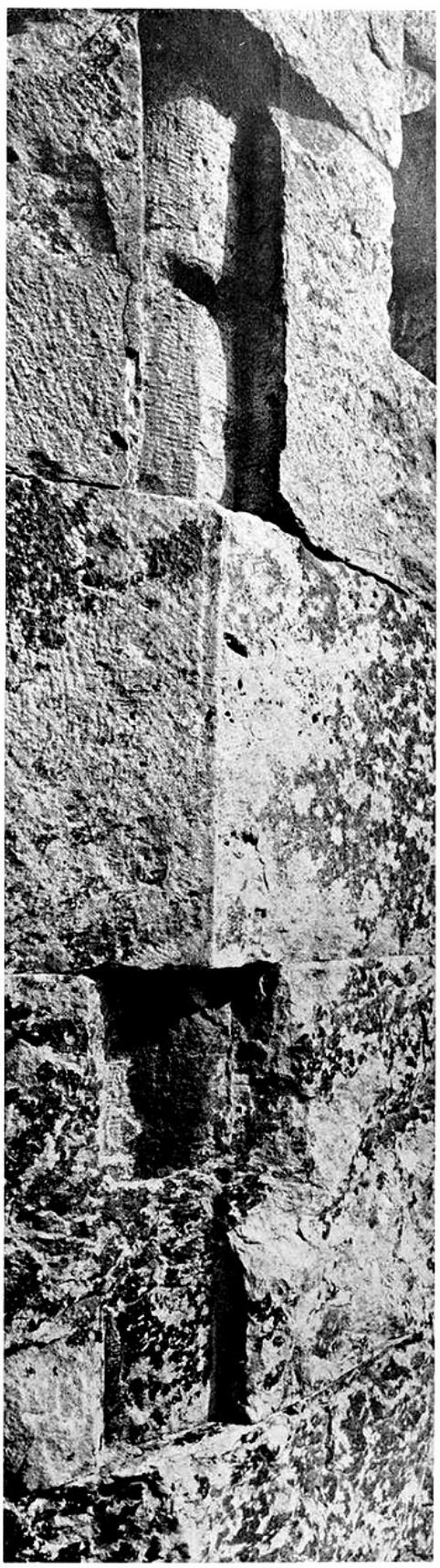


Abb. 167

Abb. 166

Abb. 165—167. Falze für vorgesehene, nicht ausgearbeitete Profile

Abb. 168

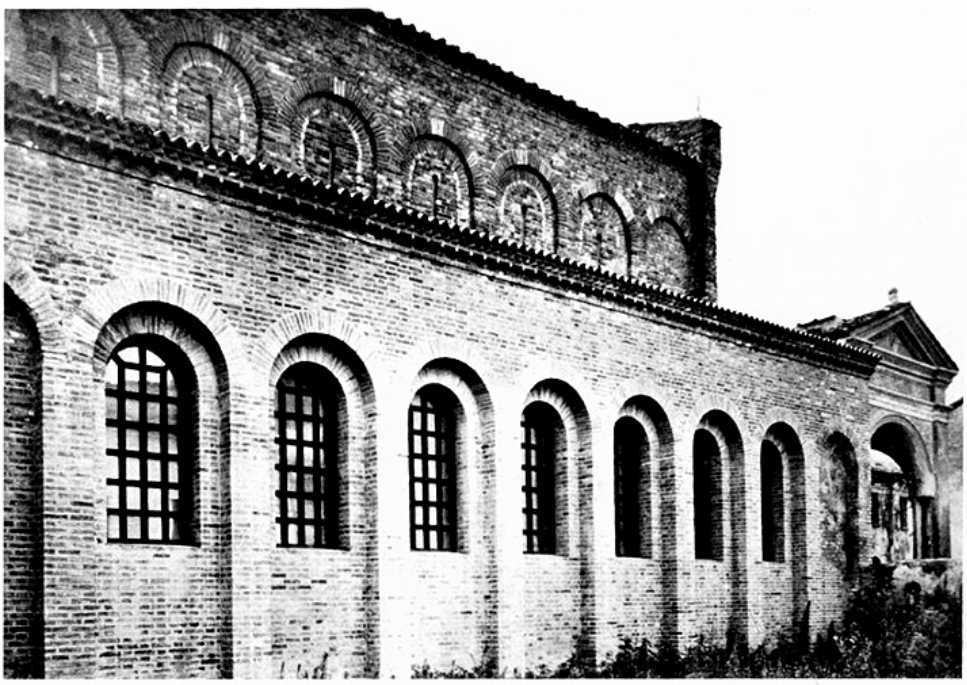


Abb. 169

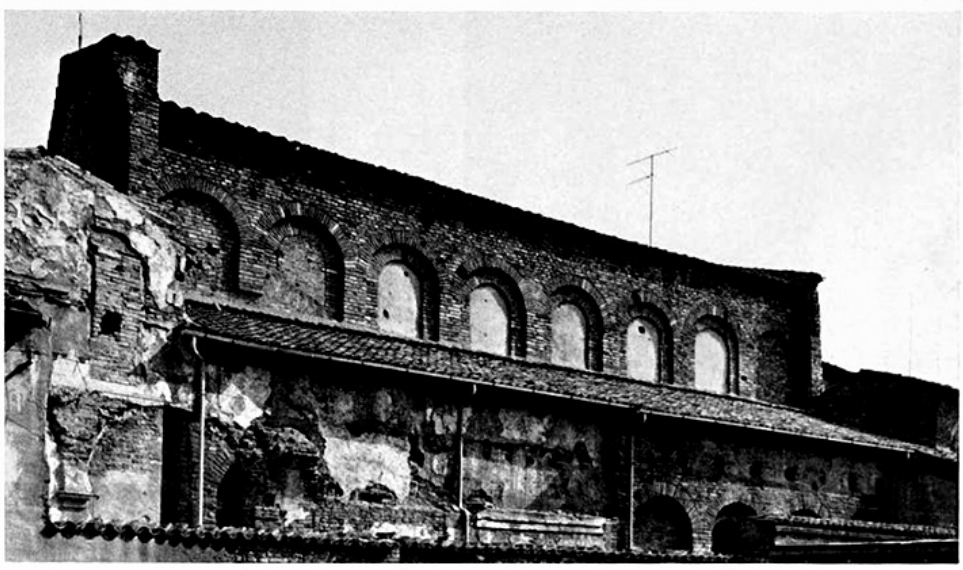


Abb. 170

Abb. 168—170. Außenansichten

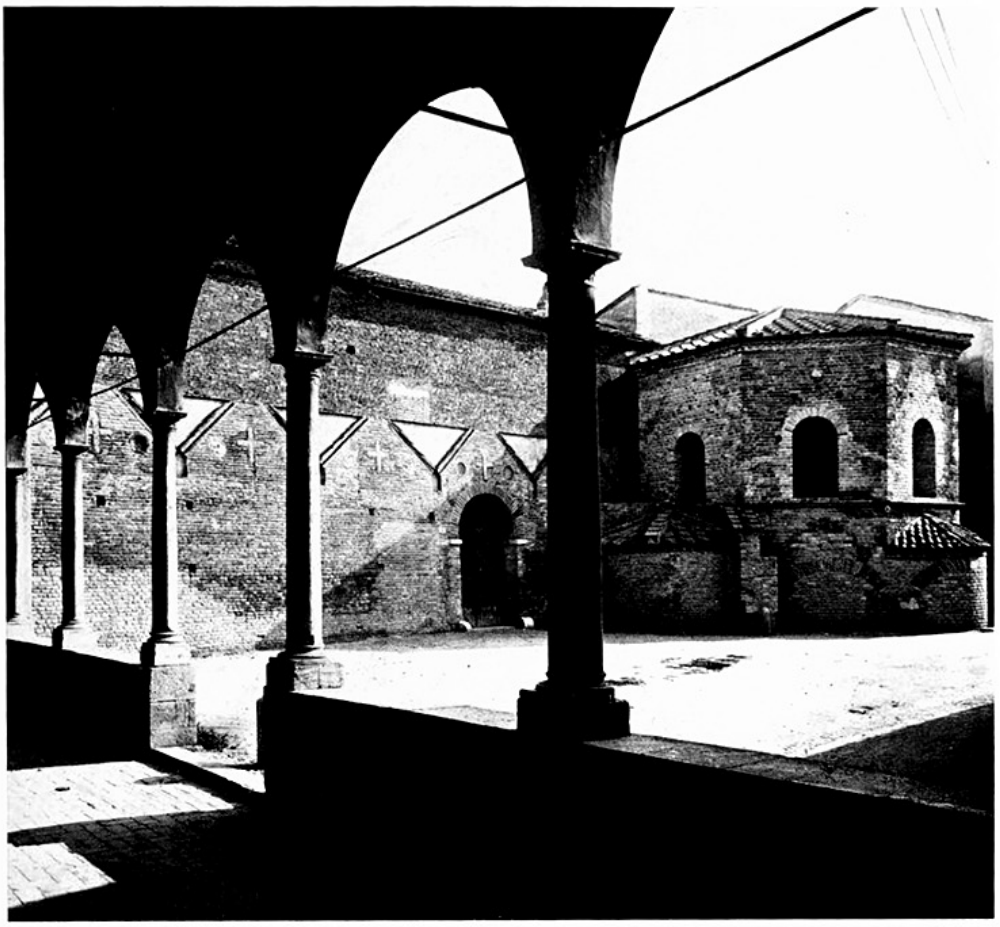


Abb. 171. Blick aus der Vorhalle (bis zum 2. Weltkrieg)

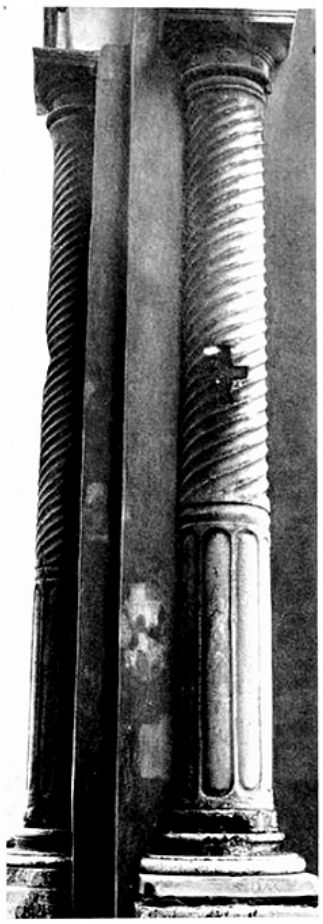


Abb. 173

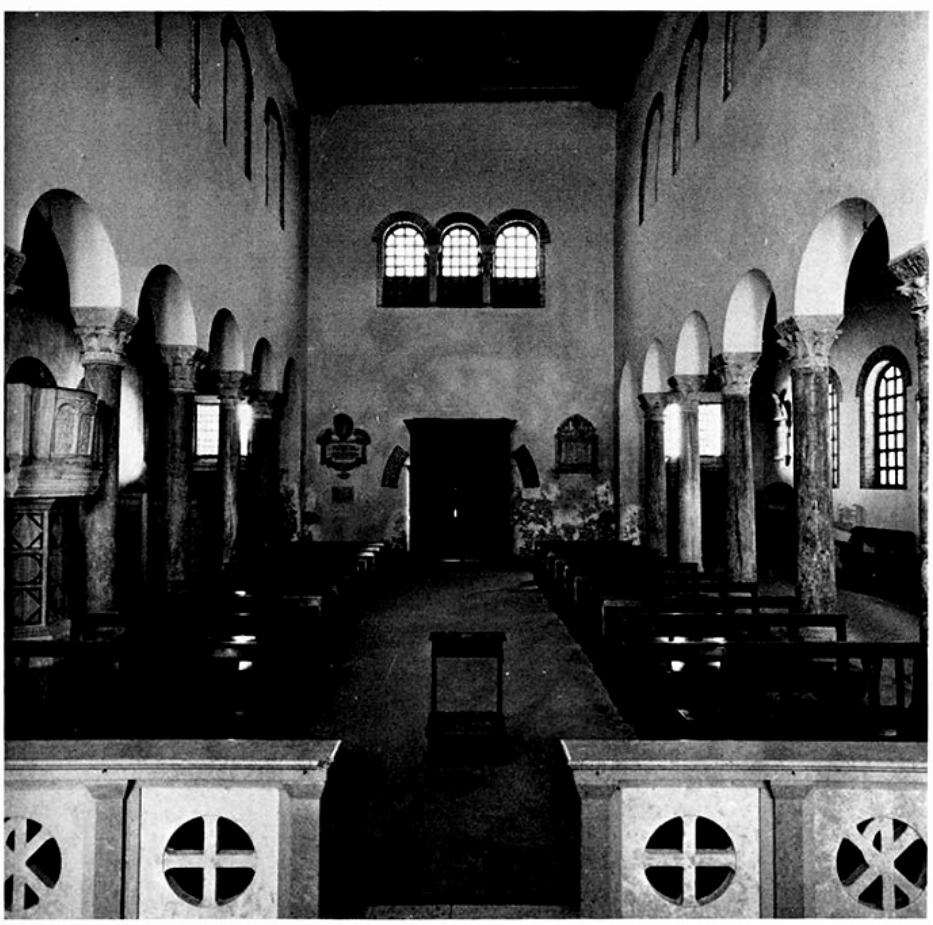


Abb. 172. Inneres. Heutiger Zustand

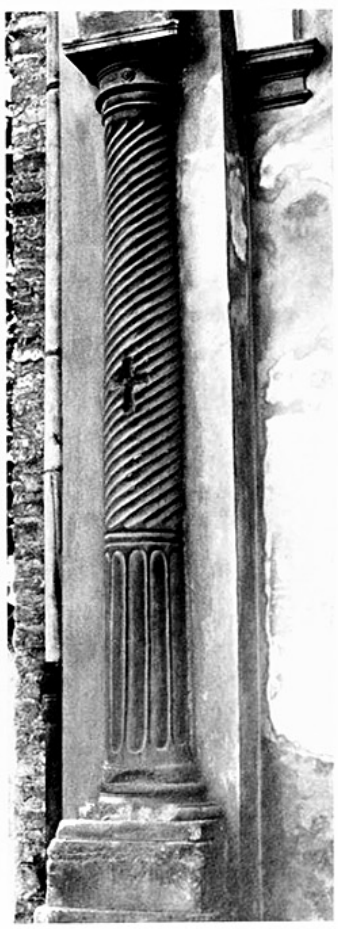


Abb. 174

Abb. 173—174. Säulenschäfte von einem Ciborium an der Vorhalle

THEOLOGY LIBRARY
SCHOOL OF THEOLOGY
AT CLAREMONT
CALIFORNIA